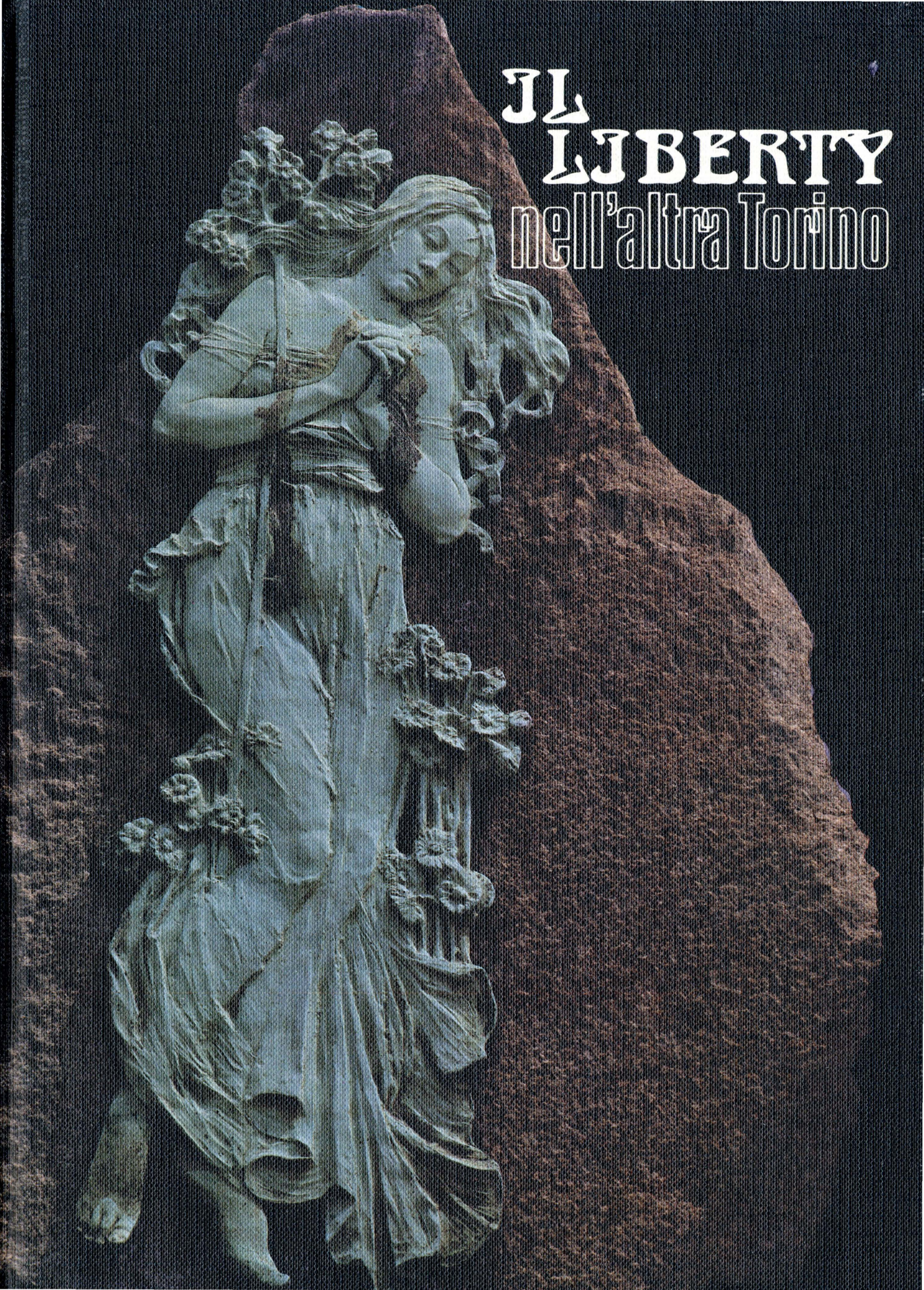
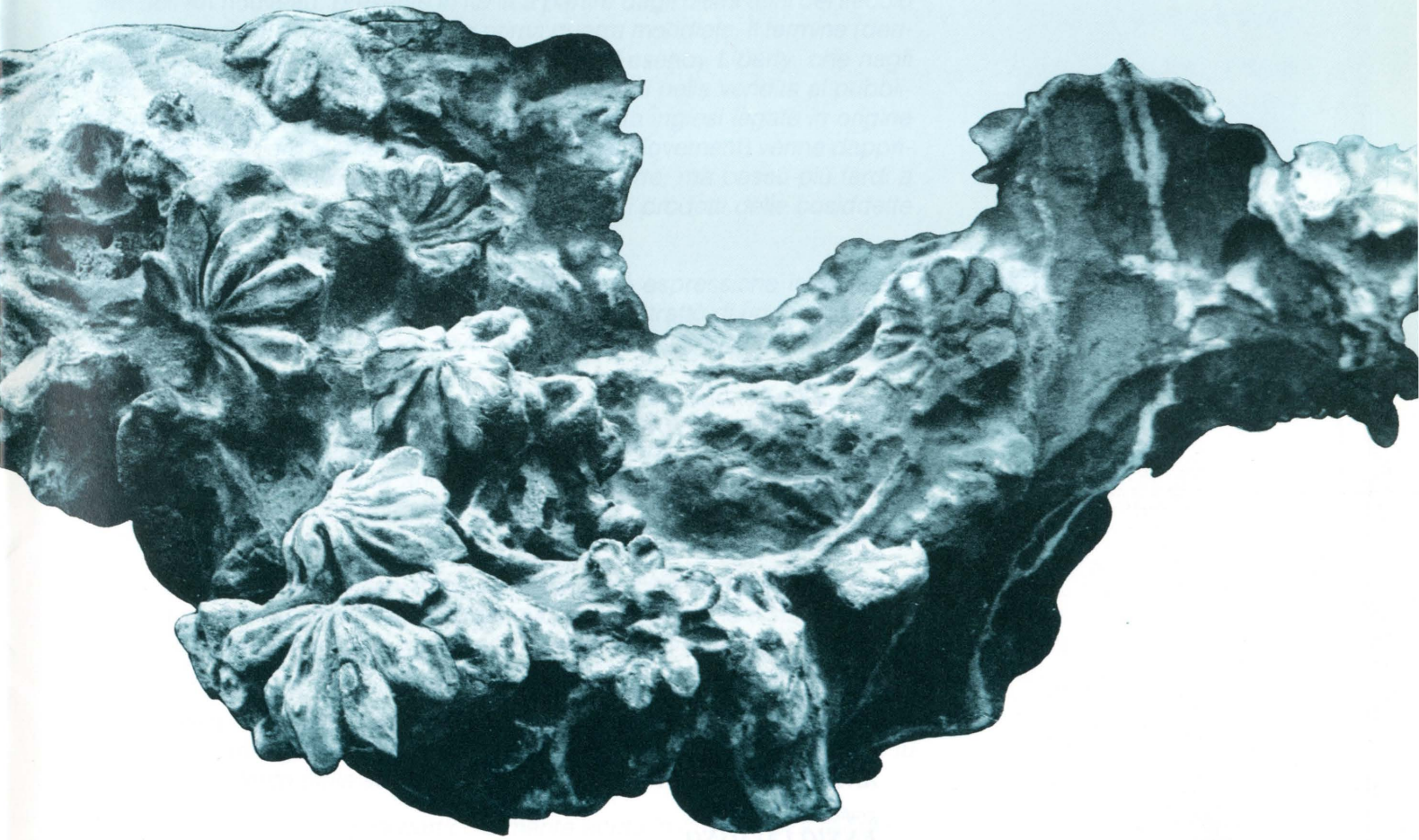

Il Liberty
nell'altra Torino

ASSESSORATO AI SERVIZI DEMOGRAFICI DELLA CITTÀ DI TORINO



JL LIBERTY
nell'altra Torino

prefazione e coordinamento:
GIUSEPPE A. LODI *assessore*

saggio:
ROSSANA BOSSAGLIA

biografia degli artisti e schede storico-descrittive:
GIOVANNI DAINOTTI

ricerche d'archivio e schede tecniche:
ANTONIO CARELLA

fotografie:
MARIO SERRA

collaborazione alla ricerca:
TINA BIAZZI

redazione:
ANTONIO BRANDONI

grafica:
ENNIO LAVAGNO

fotolito:
REPROTECNICA, TORINO

fotocomposizione e stampa:
AGES ARTI GRAFICHE, TORINO

ottobre 1987
© COMUNE DI TORINO

Enrico Castelnuovo ha così definito il Liberty*: «Termine usato quasi esclusivamente per designare una corrente di gusto legata strettamente ai modelli dell'*Art nouveau*, presente in Italia a partire dagli ultimi anni del secolo XIX ed esauritasi allo scoppio della prima guerra mondiale. Il termine (derivato dal nome dei magazzini londinesi Arthur Lesenby Liberty, che negli ultimi decenni dell'Ottocento si erano specializzati nella vendita al pubblico di stoffe e manufatti delle scuole d'artigianato inglesi legate in origine all'attività di William Morris e dell'Arts and Crafts Movement) venne dapprima riferito soltanto alla produzione grafica e d'arte, ma passò più tardi a designare tutto l'*Art nouveau *italiano, compresi i prodotti delle cosiddette "arti maggiori"».*

Nel campo dell'architettura il gusto liberty trovò espressione in Italia soprattutto nei primissimi anni del nuovo secolo e si trattò di un gusto tipicamente borghese: pensiamo a certe ville, ad edifici industriali e commerciali.

L'Esposizione d'arte decorativa moderna del 1902, che si tenne a Torino, segna un punto di riferimento fondamentale per chi voglia ripercorrere le tappe di quello che venne anche chiamato «stile floreale». Torino 1902: una città e una data che sono importanti, perché ci indicano come la scelta non fosse casuale.

Torino era uscita, negli ultimi decenni del secolo, dalla forte delusione successiva alla perdita della capitale del nuovo Regno d'Italia e stava avviandosi verso l'industrializzazione che le avrebbe restituito ruolo ed importanza.

Significativa, a questo riguardo, è la testimonianza di Augusto Monti, il maestro di tante generazioni di giovani al liceo d'Azeglio di Torino, che fu indagatore attento della storia subalpina.

Scrive Monti in una pagina particolarmente acuta in cui analizza la Torino di Gozzano*: «Torino fra due esposizioni internazionali, tutte e due al Valentino: quella del '98 e l'esposizione del 1911 per il cinquantenario del Regno d'Italia: ecco Torino tra l'Otto e il Novecento con le vecchie carrozze cittadine e, già, le prime automobili di piazza, con le emozioni del primo* tapis roulant *alle fiere rionali e le non meno vive emozioni del primo sciopero generale del 1904».*

Ed ancora: «Torino si muove, e dietro a lei cammina l'Italia, o almeno buona parte dell'Italia. Pullulano le società anonime. La liretta di carta fa aggio sull'oro. Tornano a circolare i gialli marenghini d'oro. La corsa alla ricchezza? No, piuttosto il ritorno all'agiatezza dei nonni: le nuove ricchezze entrano in case dove ci sono mobili vecchi, libri, ricordi. Torino si muove. Il corso Dante, a casa del diavolo, lo stabilimento Fiat si dilata: i diecimila metri quadrati di cinque anni prima diventano quarantamila e l'anno dopo le 900.000 lire di capitale diventano di botto 9.000.000».
Sono anni in cui Torino cresce, senza snaturarsi, anzi si abbellisce.

Sarebbe tuttavia un grosso errore ridurre questo fervore al solo campo dell'economia in rapida evoluzione sotto la spinta della politica voluta da Giovanni Giolitti, che aveva impresso una svolta intesa a modernizzare il Paese.

Sarebbe assai limitativo pensare ad una Città in cui il rude carattere subalpino ha trovato modo di manifestarsi attraverso l'industria.

Ha scritto giustamente Edoardo Ballone: «Viaggiatori ottocenteschi avevano definito Torino una città "alle porte dell'Europa e alle porte d'Italia". Dunque, una città sociologicamente ambigua: quella che dalla "vicina" Eu-

ropa acquista le nuove idee per poi esportarle nella "vicina" Italia». Sfumature francesi e savoiarde, atteggiamenti calvinistici, continui traumi con sottrazioni di primati, una certa indifferenza verso la cultura (Alfieri fuggì dal Piemonte sabaudo sentendolo come un gran casermone alla maniera della Prussia di Federico il Grande) potrebbero essere alcune delle tessere con cui ricomporre il mosaico Torino.

Ma in effetti il discorso è molto più complesso e la città tra la fine dell'Ottocento e la Belle Epoque *è fervida e viva anche sotto il profilo culturale.*

Sotto il profilo intellettuale è così magistralmente delineata da Giovanni Getto: «È la Torino raccolta intorno alla cattedra di letteratura italiana dell'Ateneo subalpino tenuta da Arturo Graf, e intorno all'ideale cattedra poetica del cantore della Medusa *e delle* Danaidi, *di* Morgana *e delle* Rime della selva*: un gruppo di giovani allievi delle Muse, iscritti o no alla facoltà di lettere, formato da Francesco Pastonchi e Giovanni Cena, Enrico Thovez e Massimo Bontempelli, per ricordare solo i più noti, fino ai più giovani Giulio Gianelli, Carlo Vallini e Guido Gozzano».*

«Si tratta» – osserva Getto – «di una piccola civiltà poetica, in cui si riflettevano le preoccupazioni di quella filosofia del naturalismo materialistico che aveva dominato per parecchi decenni Torino, attraverso una assidua opera divulgatrice che andava dal Moleschott al Lombroso, dalla "Rivista di filosofia scientifica" del Morselli a molti volumi della Biblioteca di scienze moderne degli editori Bocca, i quali, proprio agli albori del secolo, non solo diffondevano le opere dei positivisti italiani, ma traducevano le opere di Spencer, di Schopenhauer, di Nietzsche...».

Era anche una Torino in cui era viva una tradizione goliardica «nel chiaroscuro delle sue eleganze e delle sue tristezze, dei suoi sogni e delle sue dissipazioni, dei suoi circoli di cultura e dei suoi caffè»: pensiamo, ad esempio, a Nino Oxilia. Ma è anche la Torino operaia e socialista di cui ha scritto la storia Paolo Spriano: il mondo dei borghi proletari, delle barriere *di periferia, delle prime lotte dei muratori, dei fonditori, degli* operai automobilistici, *raccoltisi in sciopero al Valentino. È, potremmo dire, la giovinezza del movimento operaio che fiorisce alla fine del secolo per entrare nella maturità di fronte alla tragica esperienza della grande guerra che travolgerà in modo quasi irrimediabile quella Torino* Tra Liberty e Crepuscolarismo, *per dirla con il titolo di un celebre saggio di Edoardo Sanguineti.*

Torino tra Liberty e Crepuscolarismo. Se è abbastanza evidente a tutti come la Torino del primo decennio del secolo è caratterizzata in larga misura dal Crepuscolarismo di Guido Gozzano, meno conosciuto è il richiamo al Liberty nel senso che forse non tutti sanno che Torino in quegli anni è la «capitale» della nuova corrente artistica.

Non si tratta di un qualcosa di casuale. Certo esistono le premesse sociali perché esiste una borghesia torinese capace di accogliere il nuovo gusto europeo. Ma anche a Milano esiste una borghesia forse ancora più fervida di iniziative. Eppure, per ciò che attiene il Liberty, Milano finisce di perdere il primato a favore di Torino.

Alfredo Melani – milanese – ed Enrico Thovez – torinese – sono i fondatori nel 1902 de «L'arte decorativa moderna» che può considerarsi l'organo ufficiale di quello che Rossana Bossaglia definisce il «Modernismo italiano».

Nel comitato dell'«Arte decorativa moderna» ci sono, oltre a Thovez e Melani gli scultori Bistolfi e Calandra.

Ha scritto la Bossaglia nel suo libro Il Liberty*: «Quando esce "L'arte decorativa moderna" essa rappresenta la vittoria dell'ambiente torinese sugli altri focolai di cultura modernista – e Melani, milanese di scuola ed educazione, vi si associa –; sono appunto i torinesi capeggiati da Thovez a promuovere la grande Esposizione internazionale di arte decorativa del 1902 (che la Famiglia artistica milanese aveva in un primo tempo pensato nel*

capoluogo lombardo): nella volontà di restituire a Torino un posto di guida al paese, bilanciando con il prestigio culturale – economico la vanificazione del ruolo di capitale politica».

La Bossaglia parla di «prestigio culturale-economico» e questa ricerca andrebbe approfondita proprio nella direzione volta a riscoprire gli elementi culturali della Torino primo Novecento che sono stati via via dimenticati rispetto a quelli economico-sociali.

Sarà forse anche perché Giuseppe Antonio Borgese coniugò l'idea del crepuscolo con la poesia di Gozzano, che le zone d'ombra hanno avuto il sopravvento rispetto alle zone di luce, che pure connotano in modo netto la vita intellettuale del primo Novecento torinese.

Una figura immeritatamente trascurata è quella di Enrico Thovez, ricordato più come poeta e critico letterario che come pittore e critico d'arte.

Thovez è figura poliedrica che andrebbe riscoperta. Forse molti lo ricordano più per la critica severa (e ad un tempo lucida e coraggiosa) al «poeta-professore» Giosue Carducci, che non per ciò che egli rappresenta.

Innanzi tutto Thovez con i suoi interessi europei segna il superamento di certo provincialismo culturale italiano e subalpino.

Egli, in tempi di imperante dannunzianesimo, comprese a fondo i limiti dello sfolgorio verbale del nuovo poeta Vate succeduto al Carducci.

Come ha scritto Romano Luperini, «la modernità di Thovez sta nella sua insofferenza di scrittore e di lettore di poesia», insofferenza che si traduce in una serie di intuizioni sostenute sempre da uno stile incisivo e graffiante, vivacemente antiletterario, che fa già pensare alla grande stagione culturale della «Voce». Nel labirinto della cultura e dell'arte novecentesca uno dei fili di Arianna – magari un esile filo – è anche costituito da Enrico Thovez.

In questo ambiente torinese così suggestionato dal Liberty di cui resta traccia in intieri quartieri della città, si può anche inquadrare il Liberty nell'altra Torino, *che costituisce il tema di ricerca di Rossana Bossaglia.*

Il fatto che il Cimitero Monumentale di Torino sia così ricco di testimonianze artistiche del Liberty è sicuramente legato alla storia di Torino del primo Novecento che qui si è ritenuto di dover tratteggiare, per offrire al lettore un rapido inquadramento ai temi sviluppati con grande acume critico e con severo criterio scientifico da Rossana Bossaglia nelle pagine che seguono.

Stile specifico e caratteristico della borghesia tardo-ottocentesca, veicolo figurativo delle sue fortune e della sua affermazione come classe dominante, il Liberty trovò applicazione elettiva nei luoghi e nei monumenti che appunto rappresentavano e intendevano simboleggiare ruolo e destini di questa borghesia: dal palazzo privato, o palazzina, alla fabbrica, dalle ville sul mare al locale per divertimento e svago; con una concentrazione e accentuazione dei suoi tratti espressivi nei grandi cimiteri urbani.

La coincidenza dell'affermazione e sviluppo dello stile con l'erezione o ampliamento di molti campi di sepoltura ha addirittura spesso provocato un'affrettata definizione del Liberty come stile cimiteriale: definizione che in qualche modo ha scambiato la causa per l'effetto, dal momento che appunto l'architettura e scultura funerarie, essendosi sviluppate nell'età del Liberty, per forza di cose assunsero i connotati di quel gusto. Va semmai precisato che in quanto formula espressiva nella quale si calarono e trovarono fisionomia molte delle istanze simboliste, specie le inclinazioni spiritualiste e ideiste, il Liberty era singolarmente adatto a interpretare questi valori: la fluidità e scorrevolezza del segno, la continua metamorfosi delle immagini davano corpo visibile a pensieri e sentimenti ispirati al concetto della morte come mistero, luogo di passaggio e trasformazione, episodio del ciclo naturale e così via. Ma, come si vede, si tratta di un'interpretazione della morte legata alla specifica mentalità del XIX secolo, alla sua cultura e alle sue ansie; in sede di principio, adatta ai cimiteri non più di quanto non lo fosse, rapportata a una diversa situazione storica, la formula neoclassica, con la sua impeccabile definizione delle forme. Diciamo dunque piuttosto che l'età del simbolismo ha inventato il cimitero così come lo concepiamo più o meno ancora oggi: luogo aperto, di memorie e celebrazioni e insieme di compianto, dove l'apporto privato si fa testimonianza pubblica, ma la funzione pubblica si mescola con il dolore privato; luogo dove è specialmente la cosiddetta classe media ad aver campo per autocelebrarsi, vincendo sue proprie riservatezze e pudori, in una situazione di mezzo tra la fama – che comporta monumenti vistosi nelle piazze cittadine – e l'anonimato – che non lascia traccia. La gloria della tomba non si nega al buon cittadino, o presunto tale, tanto meglio se fonte di qualche benemerenza presso la comunità; né appare scandaloso, nella sede deputata al compianto, che si tratti bene spesso di gloria ottenuta con il censo; tanto più nella società borghese fine Ottocento che dell'alto censo raggiunto si faceva, anche a buon diritto, una fierezza.

Di qui si torna alle considerazioni in esordio: è vero, i cimiteri costituiscono, e in Italia soprattutto, luoghi esemplari dello stile Liberty, più di ogni altro luogo e tipo architettonico; perché sono le sedi celebrative per eccellenza della borghesia, che in quello stile si riconosceva: dopo che l'applicazione dell'editto napoleonico e il conseguente sviluppo delle aree di sepoltura in zone aperte e periferiche avevano offerto il destro a una intensa attività monumentale. Mentre case, palazzi, chiese, si disseminavano in contesti più fitti d'interventi edilizi, facevano i conti con le soluzioni urbanistiche precedenti, dovevano venire a patti con una serie di circostanze non sempre favorevoli allo sviluppo del nuovo stile, i cimiteri avevano dalla loro una notevole libertà d'invenzione e di azione; inoltre, essi apparivano aree specialmente adatte alla collocazione di opere scultoree, nelle vie e piazze delle città moderatamente diffuse. Cosicché nel giro di pochi decenni divennero veri e propri spazi espositivi per opere d'arte (le ricorrenze autunnali erano un'occasione importante di verificare la recente produzione scultorea) e, via via, veri e propri musei.

Il momento del Liberty, cioè il periodo che decorre grosso modo dal 1890 al 1915, segnò l'apice di questa situazione; la quale però

era in atto già da qualche tempo: infatti almeno a partire dalla seconda metà dell'Ottocento le maggiori città italiane avevano destinato particolare cura ai loro cimiteri, fondandone numerosi, trasformandone altri, riservando in qualche caso aree speciali alle sepolture perpetue. Il Cimitero Monumentale di Torino era stato eretto nelle sue strutture di base nel 1829, in un gusto architettonico classicheggiante di speciale sobrietà. Giacché anche questo va detto: la borghesia in ascesa economica e sociale, in una con l'aristocrazia più aperta e disponibile, non obbligatoriamente enfatizzò la propria immagine attraverso opere vistose e sontuose; era anzi norma diffusa presso l'una e l'altra classe un certo riserbo anche nella elevata considerazione di sé. Con il progredire del tempo, l'importanza che venivano assumendo i cimiteri era in ragione diretta del numero e della qualità delle sculture, ma non della loro imponenza. A poco a poco tuttavia una certa tendenza declamatoria si avverte un po' dappertutto, e soprattutto la volontà di conferire alle sepolture tratti di più eloquente comunicativa: è il momento del verismo; seguirà quello del simbolismo. A questo punto, identificandosi con uno stile più di ogni altro ispirato alla bellezza, freschezza, mobilità delle forme naturali, il Liberty appunto, la cultura borghese darà luogo a quel particolare gusto cimiteriale che è rimasto poi indelebilmente connesso con lo stile medesimo.

Anche all'interno del Liberty, tuttavia, vanno indicate delle differenze, come si vedrà nell'esame ravvicinato delle singole opere; e differenze si verificano nell'applicazione del nuovo stile da città a città, da regione a regione. È persino troppo facile distinguere la spietata retorica realista dell'*imagerie* di Staglieno, a Genova, dal respiro monumentale del maggior Cimitero milanese, percorso da spiriti scapigliati, e dalla più accentuata gravità del panorama cimiteriale torinese. Purché non si assumano queste distinzioni come assolute e perentorie; in questo caso (e lo si vedrà) esse verrebbero contraddette a ogni poco; e purché soprattutto non si confondano i tempi storici, che sono poi i successivi momenti del gusto: le tombe più note di Staglieno precedono tutte il momento liberty, per esempio, e poco hanno a che spartire con quello stile; per contro, epigoni del Liberty se ne incontrano numerosi nelle altre sedi, fino a tutti gli anni Venti: soprattutto a Torino, dove la presenza di Leonardo Bistolfi e della sua scuola condizionarono profondamente la cultura artistica; e si tornerà sull'argomento.

Le opere del Cimitero Monumentale di Torino che qui sono appropriatamente schedate, in seguito a un accurato e originale lavoro di ricerca archivistica-filologica, riguardano un arco di tempo che parte dalla fine degli anni Ottanta per toccare, nel pieno dopoguerra, le propaggini dello stile floreale e certe modulazioni *déco* che ne raccolgono l'eredità. Va da sé che i maggiori scultori operanti in quel periodo a Torino sono qui tutti rappresentati, costituendo il cimitero, come quelli delle altre grandi città che abbiamo ricordato (e abbiamo fatto soltanto gli esempli più vicini ed ovvii, considerando il triangolo settentrionale per eccellenza), il campo d'azione specifico e diretto dei laboratori artistici locali e, visto dalla parte del fruitore, un'impareggiabile palestra di confronti di mani, maniere, momenti della scultura. Un museo all'aperto – come si diceva – o quasi all'aperto, essendo talvolta le opere sistemate in edicole o altrimenti protette.

Chi sono questi scultori? Odoardo Tabacchi, Davide Calandra, Leonardo Bistolfi, Pietro Canonica, Edoardo Rubino, come voci più alte e bene rappresentate; ma – e questo libro ne dà importante testimonianza – anche personalità meno note e meno appariscenti, qui attive con risultati di vario pregio.

Prendere le mosse da Tabacchi significa mettere a fuoco la fase di passaggio dalla visione veristica, per suo stesso programma descrittiva, alla visione simbolista, secondo la quale le immagini rappresentano sempre altro e di più rispetto ai loro connotati naturalistici. La bella figura di dolente che orna il monumento Jannetti

sembra rappresentare di primo acchito una giovane donna in atto di recare omaggio alla tomba dei suoi; né la circostanza che nella fanciulla il committente volesse effigiati i tratti di una sua figlia immaturamente morta modifica il carattere di descrizione diretta rappresentato dalla statua, anzi ne circoscrive il significato a un ambito ritrattistico. Ma il respiro della figura, tanto più se messo a confronto con la minuziosa e meccanica resa dei personaggi rievocati in rilievo nella medaglia, assume un tono di compianto più largo e universale: non solo perché la forza dell'arte è quella di trasferire le emozioni singole su un piano generale, ma perché si avverte nella sensuale bellezza dell'immagine quasi l'urgenza di esprimere valori più alti e impegnativi che non quelli della devozione privata.

Tabacchi veniva da una lunga esperienza milanese e aveva alle spalle a quest'epoca – siamo alla fine degli anni Ottanta – un'altra lunga vicenda all'Accademia Albertina: univa dunque il retaggio di un robusto accademismo ad aneliti scapigliati, la passione realistica di Vincenzo Vela a sollecitazioni e compiacimenti della sugosa scultura di genere, per arrivare, alle soglie del Liberty, a una certa ansia di liberare le sue figure, ricche di carnale bellezza, dal diretto rapporto con la fisicità del corpo e delle sembianze. Questo passo Tabacchi, ormai vecchio (anche se avrebbe ancora vissuto e operato per altri quindici anni) non lo compì mai del tutto, né sarebbe giusto imputargliello a difetto; è anzi un poco contraddittoria, ma a tutto vantaggio dello scultore, la decorazione floreale che l'architetto Carlo Ceppi predispose sul monumento Sineo, dove gli angeli modellati hanno una forte carica vitale: semprecché i racemi fioriti non siano stati disegnati dallo stesso Tabacchi, di concerto con il Ceppi; il che non cambierebbe molto, trattandosi in ogni caso dell'incontro un po' malcerto di due situazioni culturali diverse. Non si tratta ancora di Liberty, ma di un florealismo inerte, sopra strutture faticosamente eclettiche, che indicano una generale incertezza di gusto.

La trasformazione stilistica si compirà di lì a poco e il gusto cimiteriale si lascerà allora alle spalle, salvo che in qualche opera fiaccamente ritardata, l'impegno realistico che a Torino costituiva il retaggio del Vela, benché temperato in vari casi da un accademismo più blando. Si lascerà così alle spalle anche la maniera che contraddistingue la stupenda figura simbolica realizzata da Ginotti per la tomba Brondelli di Brondello.

Simbolica, si è detto: non simbolista. La figura di donna seduta sulle rovine di un tempio rappresenta un'idea complessa ed ambiziosa con intenzioni edificanti; ma la statua muliebre punta sull'effetto della carnale evidenza delle forme, realizzando con singolare efficacia l'incontro di un modulo accademico, addirittura di ascendenza neoclassica, e del gagliardo e provocante verismo del corpo e della posa. Ben calato dentro la problematica sociale che permea di sé, con punte ribellistiche, molta produzione artistica del secondo Ottocento, Ginotti era già noto in questi anni per una sua *Incendiaria vinta*, che rappresentava una rivoluzionaria in ceppi, ma indomita nella durezza popolana del volto. Attenuando in una formula di più convenzionale decoro la propria vena sanguigna, anche in ragione diretta del diverso tema, lo scultore si mantiene in ogni caso fedele, nella tomba Brondelli, a un'idea dell'arte come resa diretta della fisicità dei corpi.

Fedele alla tradizione veristica si sarebbe mantenuto, una ventina d'anni più tardi, anche Pietro Canonica, esponente lui pure di una tradizione che intendeva contemperare attenzione descrittiva e dignità accademica: la sua *Bambina con il cerchio* della tomba Pratis, rispettosa di una convenzione iconografica che dalla fine dell'Ottocento era diffusa soprattutto nella piccola statuaria da salotto, in ogni caso simboleggia con l'espressione malinconica e assorta l'amaro destino di morte cui la persona era votata.

La situazione appare profondamente diversa già nella prima opera che Leonardo Bistolfi esegue per il Cimitero, quell'*Angelo della Morte* per la tomba Braida che rappresenta l'esordio dello scultore nell'ambito della produzione funeraria, da lui coltivata con crescenti consensi per tutto l'arco della sua attività; e che convenzionalmente è indicata come prima opera simbolista dello scultore.

L'attacco con il Tabacchi, sia nella trattazione stilistica (il pittoricismo di ascendenza scapigliata), sia nell'iconografia (l'impetuosa fierezza dei tratti), è assai evidente. Ma altrettanto evidente, nel porsi frontale della bella testa medusea ed enigmatica, nell'ammantarsi in un ampio panneggio del corpo, di cui è appena accen-

nata la struttura anatomica, è l'atteggiamento spiritualista cui lo scultore si stava indirizzando, facendosene una problematica di contenuti, come stilistica.
Bistolfi non rinuncia qui all'evidenza plastica della figura, cui peraltro resterà fedele per tutto il percorso della sua scultura monumentale; mentre in opere di piccole dimensioni, soprattutto se realizzate a rilievo, sperimenterà in più casi un segno grafico, piatto e rabescato, che è il corrispettivo diretto del disegno liberty. È il caso del sensitivo rilievo collocato sulla tomba Vignola e fuso nel laboratorio di Celestino Fumagalli, orafo e bronzista: compiuto in un tempo successivo a quello della lastra marmorea e ormai ben dentro il clima che a Torino aveva prodotto la fondazione della rivista «L'arte decorativa moderna» e l'organizzazione della grande mostra internazionale del 1902.
Il nome di Bistolfi è in ogni caso legato al Cimitero di Torino per la presenza nei suoi spazi di alcune imponenti opere, che sono fondamentali nel suo iter: il nominato *Angelo* della tomba Braida, affascinante esordio della sua carriera di scultore simbolista, il monumentale complesso della tomba Durio e le statue e rilievi delle tombe Hofmann e Hess. Il *Dolore confortato dalle Memorie*, parte figurata della tomba Durio, è approdato al Cimitero Monumentale da quello di Madonna di Campagna, soppresso, una quindicina di anni fa: acquisizione importante per questo museo all'aperto della scultura ottocentesca, perché si tratta di uno dei capolavori assoluti dell'artista, pervenuto alla fine del secolo ad ottenere dal modellato una perfetta resa della concezione simbolista. Gli affetti e i sentimenti che giungono alla coscienza della dolente, colta in vesti e attitudini di una medioevale *pleureuse*, sono rappresentati da forme vibranti e fluttuanti, che emergono con diverso spessore corporeo e diversa evidenza dal fondo, indeterminato ma a sua volta sensitivo e brulicante, mai inerte; sono forme giovanili permeate di bellezza, come si conviene alle rappresentazioni di memorie dolci, ma estenuate e malinconiche a indicare beni remoti e perduti, gioie su cui è passata l'ala del dolore. La figura in primo piano, che nel suo significato simbolico raffigura la diretta presenza del dolore, è in altorilievo e ha così un'evidenza plastica molto forte: ma in quanto dolore, e quindi ombra, è velata, nascondendo le proprie fattezze; mentre le fiorite larve dello sfondo sono permeate di luce.
Si è indugiato in questa descrizione per sottolineare la novità della formulazione espressiva di Bistolfi e l'importanza del monumento. Nessuno dei seguaci ed imitatori del Maestro hanno raggiunto la sua tensione formale, che è poi il riflesso di una forte tensione interiore, e hanno spesso inclinato verso un decorativismo elegiaco, per altro spesso con risultati di garbo. Così Celestino Fumagalli, allievo, collaboratore, ammiratore di Bistolfi, specie nella delicata lastra della tomba Polastri, quanto di più Liberty si possa incontrare al Cimitero di Torino. Così Edoardo Rubino, scultore più robusto e immune dai sospirosi languori del florealismo di maniera, interprete della maniera bistolfiana secondo una formula più levigata, tòcca sovente dal ricordo di purismi accademici.
Nella lastra Boido – e siamo ormai alla fine del primo decennio del secolo, quando il Liberty è stile acquisito e diffuso – la falsariga di Bistolfi è seguita da Rubino in maniera scoperta: con qualche pesantezza descrittiva, rispetto al modello, e insieme con una sorta di agghindata dolcezza. Più alto ed energico l'impegno nella monumentale tomba Porcheddu, che si giova dell'intervento di Giulio Casanova per la parte architettonico-decorativa: anche se il sontuoso scintillio dei bizantineggianti effetti a mosaico della nicchia contraddicono la spiritualità nervosa del gruppo scultureo, il fremere di un segno cui l'oro del fondo oppone una durezza perentoria.
Un estremo omaggio al bistolfismo, Rubino avrebbe compiuto nel 1912 con la statua di figura ammantata del monumento Remondini. A quest'epoca il Maestro aveva ormai diversamente orientato il proprio gusto, sicché l'opera appare come una testimonianza in ritardo: lo stesso Previati, consanguineo di Bistolfi nella sensitività e nel tipo di ricerche formali, e in qualche caso suo ispiratore, aveva modificato la propria maniera. Ma la testimonianza è tanto più interessante in quanto non solo si tratta di un'opera di notevole dignità, bensì di un'interpretazione del mistero della morte e del suo rapporto con la vita legata alla cultura po-

sitivo-spiritualista dell'ultimo Ottocento; siamo cioè nella continuità di quell'atteggiamento psicologico e mentale. Il Cimitero di Torino in questo senso rivela il persistere di un clima che altrove era stato negato e trasformato: nel Cimitero Monumentale di Milano l'enciclica antimodernista di papa Pio X aveva fatto sentire i suoi effetti e all'inizio del secolo si assiste alla ripresa, o diffusione, dell'iconografia cristiana e cattolica; a Torino la cultura laica, anche a livello medio-borghese, mantiene connotazioni più forti e decise e una esplicita volontà di resistenza.

Bistolfiano è ancora Cesare Reduzzi; e lo è, sempre alle stesse date del monumento Remondini di Rubino, il già menzionato Celestino Fumagalli, ideatore ed esecutore del notevole monumento Emprin: un innamorato omaggio all'iconografia e allo stile del grande Maestro.

L'altra forte personalità artistica che a Torino – e non solo a Torino – contendeva tra Otto e Novecento il primato a Bistolfi era Davide Calandra; destinato a lasciare presto, nel 1915, libero il campo per la morte precoce. Calandra era scultore d'ingegno e di respiro, pronto a cogliere le novità nell'aria, anche quelle bistolfiane (si pensi alla tomba Vicarj); ma non aveva una reale vocazione moderna; restava un artista romantico, affascinato dall'impegno verso una narrazione epico-fantastica, aiutato da un mestiere di grande classe e dalla capacità a concepire grande: così nei monumenti celebrativi cittadini, per uno dei quali la commissione gli era venuta dopo spareggio con Bistolfi; così nel monumento Geisser, ricco di empito vitale a dispetto del soggetto funerario. Siamo nel 1904, ma il simbolismo di Calandra veste ancora i modi dello storicismo ottocentesco, animato da un istinto teatrale di tipo, per intenderci, wagneriano: e si guardi all'invenzione della figura alata a cavallo, approdata a questo risultato emozionante in difformità dal primitivo, e più convenzionale, bozzetto.

Nel dopoguerra, quando il simbolismo in declino avrebbe ceduto il passo a un'arte mitico-allegorica, spesso nuovamente ispirata a iconografie e modulazioni classiche, la maggiore compattezza dell'effetto plastico rispetto al momento liberty può superficialmente sembrare una ripresa del discorso di Calandra. Ma non è così. Nonostante l'interesse descrittivo nella resa dei costumi e certo puntiglio nella narrazione, il sapore cavalleresco della cultura romantica è del tutto obliterato. Ne dà testimonianza il solenne complesso statuario realizzato da Betta per la tomba Ansaldi, che nel 1935, quando sarà posto in opera, risulterà del tutto fuori tempo, ma all'atto dell'ideazione, vent'anni prima, traduceva assai bene questa ultima fase, sia pure involutiva, del simbolismo.

È il periodo in cui Bistolfi realizza le tre statue, celeberrime, della tomba Hofmann: riprendendo temi e cadenze del periodo precedente, iconografie a lungo vagheggiate e riproposte, ma nei modi di un vistoso michelangiolismo; e abbandonandosi, qua e là, a esasperati contorcimenti formali. Le statue furono sistemate in loco nel 1926, quando avanzava in Italia il gusto novecentista, ma il retaggio liberty e secessionista avevano ancora voce in capitolo purché in questa forma; come nella pittura testimoniavano Sartorio e De Carolis.

Nello stesso torno di tempo, del resto, Bistolfi riprendeva, nella tomba Hess, il discorso stilistico dell'appiattimento del rilievo – rilievo come incisione – già sperimentato a Torino nella tomba Vignola e a Milano, nel 1910-11, nella squisita edicola Toscanini. La vicenda dell'esecuzione della tomba Hess, quale risulta dai documenti dell'archivio del Cimitero, è abbastanza lunga e complessa, per via di ripensamenti della committenza; circostanza piuttosto diffusa quando si tratta di committenza privata, legata alla mutevolezza degli estri e dei sentimenti. Ma l'idea bistolfiana, pur modificandosi via via, rimane legata all'intuizione, che certo aveva sùbito sedotto l'artista, di esprimersi attraverso una immagine piatta e tagliente, quasi araldica; con, nella conclusiva redazione formale, un'inclinazione – o un'indulgenza – verso il gusto *déco*.

È significativo constatare, nel confronto diretto con opere coetanee, come i bistolfiani non si adeguassero alle trasformazioni stilistiche del Maestro, ma ne ripetessero con qualche inerzia i capolavori della stagione liberty, quelli che avevano fatto più scalpore e che, una volta acquisiti, erano indissolubilmente legati alla sua lezione.

Pietro Canonica, vecchio artista ormai, con un nobile passato alle spalle, nella tomba Kuster del 1920 rimastica situazioni figurative, e anche psicologiche, di matrice ottocentesca; né il personaggio femminile che si trascina car-

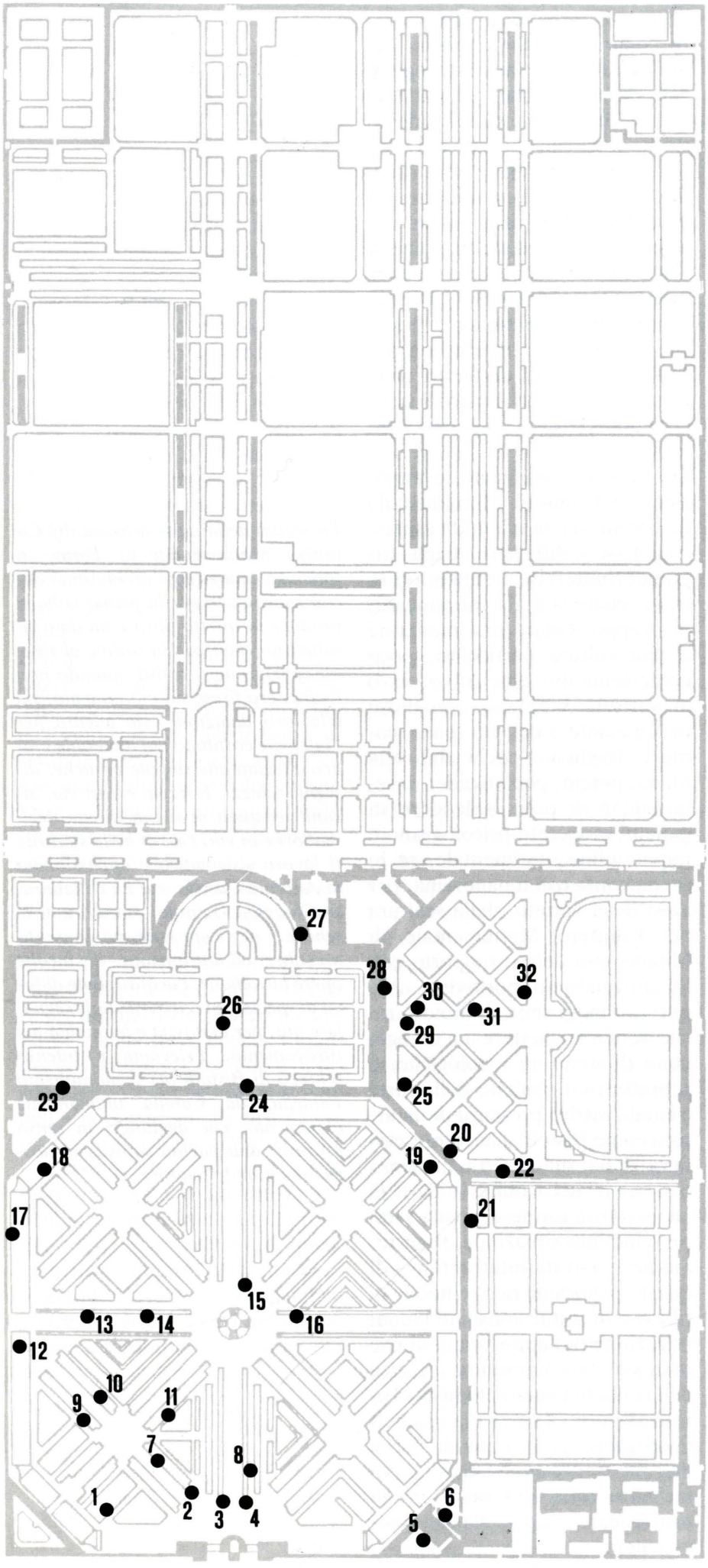
poni è indenne da qualche grossolana caduta di gusto. Dal canto suo uno scultore più timido, e più prudente, quale il Biscarra, ancora nel 1923 (tomba Remmert) rende omaggio al Bistolfi dell'inizio del secolo, con risultati di grazia, ma non di polso. Ancorato a soluzioni dell'anteguerra è anche il Sassi, che nella tomba Grosso del 1925 sembra più in linea con il realismo sociale della generazione ottocentesca (si pensi al lombardo Butti) che non alla riformulazione moderna del naturalismo, quale praticava in quegli anni un altro, ma eccellente e originale, scultore di matrice bistolfiana, il ligure Eugenio Baroni. Fra tutti, sempre per stare a un tipo di espressività che ha radici nell'anteguerra, più ansioso di immettere nel suo simbolismo una nuova durezza formale è Edoardo Rubino; nel monumento Gambaro compie un tentativo di modificazione senza ribaltamenti della propria maniera, con desiderio evidente di dare un taglio netto alle sospirosità floreali.

Gli imitatori rendono di solito un cattivo servizio al loro modello, perché ne bloccano la fisionomia riducendola a *cliché*; mentre l'artista imitato segue intanto la sua strada, va avanti, guarda oltre. Questa considerazione è tanto più appropriata quando si tratti dei bistolfiani, che furono davvero una schiera, ma non una scuola. E si trattava, per lo più, si badi, di artisti decorosi, non volgari: come quelli che abbiamo nominato fin qui; ma artisti soggiogati da quella che era stata la grande invenzione stilistica di Bistolfi, forse lo scultore europeo più capace di tradurre nella fisicità della materia l'evanescente indeterminatezza delle situazioni psicologiche e delle condizioni spirituali. Trattandosi di scultura funeraria, i seguaci di Bistolfi dànno l'impressione di ritenere che il tema della morte non potesse più andare disgiunto dalle formulazioni iconografico/stilistiche cui il Maestro era giunto al girar del secolo.

Da questa convinzione, e atmosfera, il Cimitero Monumentale di Torino trae la sua unità espressiva. Esso si differenzia dagli altri grandi cimiteri dell'Italia ottocentesca, come si è già sottolineato, per rappresentare una mentalità e una cultura particolari; poco compiacimento descrittivo, caro al verismo borghese orgoglioso del suo stato e del suo censo, come a Staglieno: pochi abiti alla moda, perciò, poco ricader di seta, alitar di pizzi, splendere di gioielli; moderato psicologismo e inquietudine sentimentale, se lo si confronta con il panorama, per altro assai variato, della scultura nel Cimitero Monumentale di Milano; più deciso rapporto con lo spiritualismo positivista. Ma questa omogeneità di atmosfera, che sembra riflettere un'omogeneità d'intenzioni ideologiche, è soprattutto il risultato della forte e catalizzatrice presenza di un artista come Bistolfi: che, a prescindere dalla sua diretta presenza con opere nel Cimitero, dà il là alla scultura torinese, crea un'imprescindibile situazione di gusto. Sicché la lettura interpretativa di questo panorama ricco e nobile di rilievi e di statue consente l'identificazione più appropriata di che cosa sia stata la cultura artistica della città nel momento in cui Torino si portava in prima fila nell'accogliere la ventata moderna dell'*Art nouveau* e si faceva, come altre volte ebbi occasione di sottolineare, «cittadella del nuovo stile».

Lo studio della parte artistica del Cimitero Monumentale di Torino si fonda su una ricerca archivistico-documentaria che per la prima volta si produce in questo libro e ha dato risultati notevoli, sia in ordine al riconoscimento degli artisti, quando non figurassero firme sul monumento, sia alla loro datazione; sia ancora per l'interesse costituito dal materiale grafico allegato alle singole pratiche: disegni, schizzi, bozzetti e così via, alcuni dei quali di mano diretta degli scultori e in vari casi di bella stesura.
Il lavoro sistematico e appassionato di Antonio Carella, cui ha collaborato Giovanni Dainotti, estensore delle schede e degli apparati, ha consentito, oltre all'attribuzione di inedite opere bistolfiane, l'acquisizione di fogli di speciale pregio: e si vuole segnalare qui, per la novità e la qualità del ritrovamento, l'elegante e intenso schizzo di Bistolfi per il monumento Paolella, da Carella ultimamente identificato; che aggiunge, in senso proprio, una pagina squisita al dossier del grande scultore.

R.B.



riferimenti alla planimetria

1	CASALINI
2	OSSOLA
3	MORIONDO
4	GAMBARO
5	AUDINO
6	TIVOLI
7	REMMERT
8	RICCIO
9	HESS
10	HOFMANN
11	GROSSO
12	JANETTI
13	EMPRIN
14	MOSCA
15	ANSALDI
16	PRATIS
17	BERTETTI
18	DURIO
19	POLASTRI
20	BRONDELLI
21	BOIDO
22	SOLARO
23	BRAIDA
24	CASANA
25	VIGNOLA-RONCO
26	SINEO
27	VICARJ
28	PORCHEDDU
29	GEISSER
30	POCCARDI
31	REMONDINI
32	KUSTER

indice alfabetico artisti

	artisti		pag
Corrado	*BETTA*	1870-1935	108
Cesare	*BISCARRA*	1866-1943	90
Leonardo	*BISTOLFI*	1859-1933	46
Giacomo	*BUZZI RESCHINI*	1881-1962	146
Davide	*CALANDRA*	1856-1915	28
Pietro	*CANONICA*	1869-1959	100
Giulio	*CASANOVA*	1875-1961	142
Celestino	*FUMAGALLI*	1864-1941	76
Giacomo	*GINOTTI*	1837-1897	24
Gaetano	*ORSOLINI*	1884-1954	150
Cesare	*REDUZZI*	1857-1912	42
Edoardo	*RUBINO*	1871-1954	120
César	*SANTIANO*	1886-1919	154
Francesco	*SASSI*	1870-1925	114
Arturo	*STAGLIANO*	1870-1936	116
Odoardo	*TABACCHI*	1831-1905	16

indice alfabetico opere

	opere	artisti	pag
15	ANSALDI	*BETTA*	109
5	AUDINO	*BUZZI RESCHINI*	146
17	BERTETTI	*FUMAGALLI*	77
21	BOIDO	*RUBINO*	121
23	BRAIDA	*BISTOLFI*	47
20	BRONDELLI	*GINOTTI*	25
1	CASALINI	*BISTOLFI*	64
24	CASANA	*CALANDRA*	33
18	DURIO	*BISTOLFI*	54
13	EMPRIN	*FUMAGALLI*	84
4	GAMBARO	*RUBINO*	138
29	GEISSER	*CALANDRA*	29
11	GROSSO	*SASSI*	115
9	HESS	*BISTOLFI*	72
10	HOFMANN	*BISTOLFI*	66
12	JANETTI	*TABACCHI*	17
32	KUSTER	*CANONICA*	104
3	MORIONDO	*REDUZZI*	43
14	MOSCA	*SANTIANO*	154
2	OSSOLA	*STAGLIANO*	117
30	POCCARDI	*BISCARRA*	91
19	POLASTRI	*FUMAGALLI*	80
28	PORCHEDDU	*RUBINO-CASANOVA*	127
16	PRATIS	*CANONICA*	101
7	REMMERT	*BISCARRA*	94
31	REMONDINI	*RUBINO*	134
8	RICCIO	*ORSOLINI*	150
25	RONCO	*BISTOLFI*	51
26	SINEO	*TABACCHI*	21
22	SOLARO	*CASANOVA*	143
6	TIVOLI	*BISTOLFI*	60
27	VICARJ	*CALANDRA*	37
25	VIGNOLA	*BISTOLFI*	50

indice generale

			pag
Giuseppe A.	*LODI*		
	prefazione		5
Rossana	*BOSSAGLIA*		
	il Liberty nell'altra Torino		8
Odoardo	*TABACCHI*		
	monumento JANETTI	1888	17
	monumento SINEO	1890-1891	21
Giacomo	*GINOTTI*		
	monumento BRONDELLI	1886	25
Davide	*CALANDRA*		
	monumento GEISSER	1904-1908	29
	altorilievo CASANA	1910	33
	bassorilievo VICARJ	1911	37
Cesare	*REDUZZI*		
	monumento MORIONDO	1906-1908	43
Leonardo	*BISTOLFI*		
	monumento BRAIDA	1881-1883	47
	monumento VIGNOLA	1884-1885	50
	bassorilievo RONCO	1890 circa	51
	monumento DURIO	1898-1901	54
	targa TIVOLI	1901	60
	progetto PAOLELLA	1902	62
	bassorilievo CASALINI	1907-1908 circa	64
	monumento HOFMANN	1921-1926	66
	monumento HESS	1923-1926 circa	72
Celestino	*FUMAGALLI*		
	monumento BERTETTI	1897	77
	bassorilievo POLASTRI	1902-1903	80
	monumento EMPRIN	1912-1914	84
Cesare	*BISCARRA*		
	monumento POCCARDI	1902-1903	91
	monumento REMMERT	1922-1925	94
Pietro	*CANONICA*		
	monumento PRATIS	1908	101
	monumento KUSTER	1920-1921	104
Corrado	*BETTA*		
	monumento ANSALDI	1915-1935	109
Francesco	*SASSI*		
	monumento GROSSO	1921-1925 circa	115
Arturo	*STAGLIANO*		
	monumento OSSOLA	1920-1921	117
Edoardo	*RUBINO*		
	bassorilievo BOIDO	1907	121
	monumento PORCHEDDU	1912	127
	monumento REMONDINI	1912	134
	monumento GAMBARO	1916-1920	138
Giulio	*CASANOVA*		
	monumento PORCHEDDU	1912	127
	monumento SOLARO	1914	143
Giacomo	*BUZZI RESCHINI*		
	targa AUDINO	1930 circa	146
Gaetano	*ORSOLINI*		
	monumento RICCIO	1914-1915	150
César	*SANTIANO*		
	monumento MOSCA	1912	154
	BIBLIOGRAFIA		160

Odoardo Tabacchi

O. Tabacchi

Nacque a Ganna (Varese) il 19 dicembre 1831. A quattordici anni s'iscrisse all'Accademia di Brera, seguendo i corsi di Benedetto Cacciatori; frequentò anche lo studio di Abbondio Sangiorgio.
Nel 1858 vinse il Pensionato triennale di scultura: si recò dapprima a Firenze, quindi a Roma nel 1860 e a Napoli nel 1861.
Tornato a Milano, dopo aver lavorato per il Magni e lo Strazza, vinse con il Tantardini il concorso per il monumento a *Cavour* in Milano: a Tabacchi venne affidata la figura dello statista (1862-65), prototipo delle statue-monumento realisticamente e dinamicamente modellate, che costituiscono la più significativa produzione matura dell'artista.
Dal 1863 al 1867 scolpì la *Santa Maria Egiziaca* e la *Santa Dorotea* per il Duomo di Milano, *Lanzone* e *Dante* per la Galleria Vittorio Emanuele II, e altri personaggi storici come *Ugo Foscolo dopo il trattato di Campoformio*, nel 1866 presentato a Brera e nel 1867 all'Esposizione universale di Parigi (una replica in bronzo si trova alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma).
Arrivarono anche le prime committenze di carattere privato, come l'*Angelo della giustizia* e l'*Angelo protettore* per il mausoleo Ponti in Gallarate, che aprirono la lunga serie dei monumenti funerari. Nel 1868, in seguito alle dimissioni di Vincenzo Vela, ottenne la cattedra di scultura all'Accademia Albertina di Torino, ove insegnò per quasi un quarantennio fino alla morte, avvenuta a Milano il 23 marzo 1905. Durante gli anni '70, da poco trasferitosi a Torino, si affermò presso il pubblico e la critica con i monumenti – affidatigli tutti senza procedura di concorso – a *Paleocapa* (1871), a *Cassinis* (1872-3), e a *Timmermans* (1874-5) in Torino; a *Leopardi* e al *Caro* in Fermo (1874), a *Brignone* in Pinerolo (1877-8).
In questo periodo iniziò anche la produzione «di genere» dell'artista, le cui statue furono presentate e spesso premiate a molte esposizioni nazionali ed estere, e replicate più volte in varie dimensioni: le più famose sono *Psicotera* (1872), *Tuffolina* (1877), e più tardi *Cica-Cica* (1884), *Mascherina* (1884), *Il prediletto* (1898). Contemporanee a queste opere, ma di soggetto patetico, sono alcune figure di sodi nudi femminili, dove l'artista abbandona il modellato dolcemente pittorico (specie nelle vesti delle figure precedenti) per una composizione armonica dei corpi accuratamente levigati: *Peri* (1870), *Vergine cristiana* (1872), *Hypatia* (1875), *Super flumina babilonis* (1887), *Martire legata ad uno scoglio* (1899).
L'impegnativa produzione di monumenti celebrativi continuò negli anni '80 e, pur con minore assiduità, anche nell'ultimo quindicennio di vita: importanti quelli a *Vittorio Emanuele II* in Padova (1880-2), a *La Marmora* in Biella (1884-6), ad *Arnaldo* in Brescia (1877-82), a *Garibaldi* (1884-7) e a *Bottero* (1898-9) in Torino, ad *Umberto I* in Asti (1900-3).
Sempre numerose furono le opere di committenza privata, soprattutto le sculture funerarie, dinamicamente modellate, con un senso vivo e vibrante della forma che crea delicati effetti pittorici: ricordiamo la tomba *Omodeo* al Monumentale di Milano (1876); la tomba *Cuzzetti* nel Cimitero di Brescia (1876); le tombe *Mazzonis* (1886), *Denina* (1888), *Sineo* (1891), *Spinola* (1891), *De Amicis* (1900) in quello di Torino. Intensa fu sempre l'attività ritrattistica (citiamo solo i busti-ritratto di *Amedeo Avogadro* del 1884, di *Teresa Guasco* del 1872, di *Andrea Gastaldi* del 1890), dove Tabacchi rivela notevoli capacità d'indagine fisionomica e psicologica, e la fedeltà ad un modellato robusto, virtuosamente descrittivo, secondo l'esempio del Vela e anche dei migliori ritrattisti del Secondo Impero, da Carpeaux a Carrier-Belleuse.

Bibliografia: G.L., 1888, p. 3; De Filarte, 1891, p. 2; Stella, 1893, pp. 362-9; Callari, 1909, pp. 98-100; Soldati, 1937, p. 177; Nicodemi-Bezzola, 1938, p. 243; Servolini, 1938, XXXII, p. 386; Riccoboni, 1942, pp. 410-11; Bessone Aurelj, 1947, p. 471; Sapori, 1949, pp. 26, 106, 476; Lavagnino, 1956, pp. 645-7; Caramel-Pirovano, 1975, p. 676; Bénézit, 1976, X, p. 48; Di Giovanni, 1977, p. 96; AA.VV., 1978, pp. 86-7, 94-7, 112-7, 126-131, 152-3; Dalmasso, 1982, pp. 56-8, 60, 64, 78.

Ubicazione: Primitivo, nicchione 245
Riferimento d'archivio: anno 1888, vol. XXVIII, permesso 246
Progettista e scultore: Odoardo Tabacchi
Datazione: 1888
Stato di conservazione: discreto
Parte architettonica in granito, cm 320 x 205 x 68
Statua in bronzo, cm 203 x 105 x 58
Medaglione inferiore in bronzo, cm 85 x 80 x 8
Medaglione superiore in bronzo, cm 60 x 60 x 10
Firmato sulla statua, in basso: «O. TABACCHI FECE - E. SPERATI FUSE».

monumento **JANETTI**

Nel giugno 1888, Francesco Janetti presentò all'apposita Commissione la domanda per la collocazione del monumento, allegando il progetto di Tabacchi (firmato e datato 21 giugno 1888).
La posa in opera avvenne il 27 ottobre 1888.
Sopra il basamento parallelepipedo recante l'epigrafe: FAMIGLIA JANETTI, *posa* «un genio tutelare, *in cui il committente volle ...effigiata sua figlia rapitagli nel fiore degli anni» (G.L.). La mesta e graziosa fanciulla si appoggia ad un medaglione infisso nell'elemento piramidale di fondo, raffigurante in bassorilievo «i busti a tre-quarti dei genitori» (cit.).*
Più in alto, in un secondo medaglione il busto raffigura Alessandro Manzoni.
Come nella bella statua della tomba Omodeo al Monumentale di Milano (1876), è qui evidente l'intonazione ancora «veristico-descrittiva... senza alcuna intenzione simbolica o idealizzante, se non nel senso di condensare in un gesto – il dono dei fiori – il significato della rappresentazione e di puntare su un decoro espressivo che esclude l'immagine scomposta del dolore» (Bossaglia, 1979, p. 2).

Bibliografia: G.L., 1888, p. 3.

Ubicazione: I Ampliazione, 490
Riferimento d'archivio: anno 1891, vol. XXXI, permesso 579
Scultore: Odoardo Tabacchi
Architetto: Carlo Ceppi
Datazione: 1890-91
Stato di conservazione: ottimo
Parte architettonica in botticino di Brescia, cm 250x237x396
Statua principale in marmo, cm 98x90x267
Statue degli angeli in marmo:

lato anteriore	*lato destro*	*lato posteriore*	*lato sinistro*
1. cm 56x22x13	*3. cm 58x20x14*	*6. cm 57x22x15*	*8. cm 60x21x23*
2. cm 56x24x19	*4. cm 58x20x14*	*7. cm 58x23x15*	*9. cm 59x45x16*
	5. cm 58x17x15		*10. cm 58x21x15*

Firmato sulla statua principale, anteriormente e in basso: «O. TABACCHI».

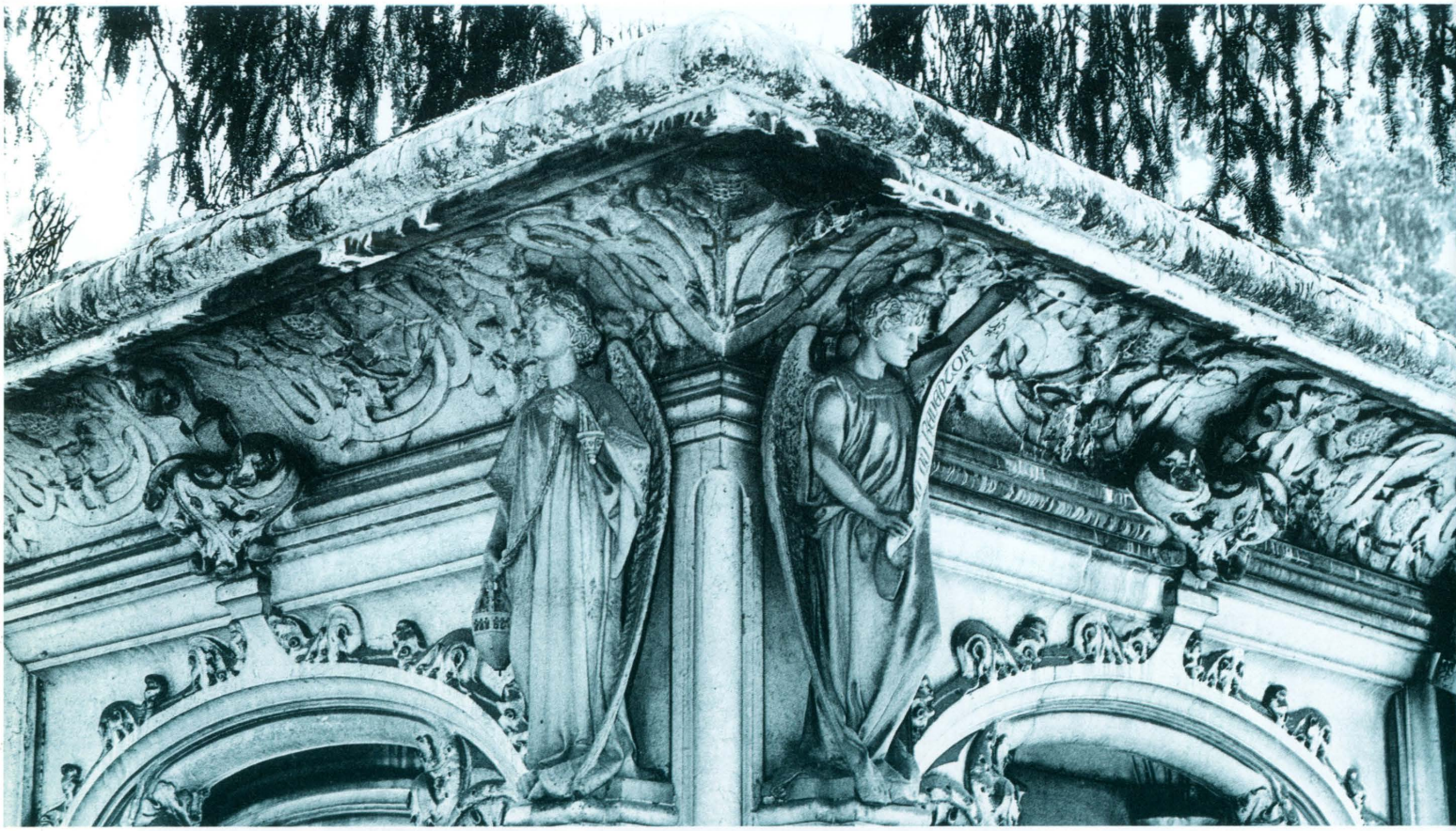
monumento **SINEO**

«Per poter erigere il monumento a ricordo della compianta moglie», nell'aprile 1890 Emilio Sineo chiese all'Ufficio tecnico del Cimitero di poter «traslocare quello a memoria di suo padre nel centro dell'area» di proprietà della famiglia (A.S.C.M.).

A.S.C.M.: Archivio Storico Cimitero Monumentale di Torino.

Fu allegato alla richiesta il progetto dell'opera, firmato dall'architetto Carlo Ceppi. A Tabacchi si deve la parte scultorea.
La collocazione del monumento fu ultimata nel marzo 1891.
La parte architettonica, in stile neogotico, consiste in un ricco ed elegante catafalco foggiato a baldacchino e sorretto da sei pilastri, formati da colonnine, capitelli corinzi, e nella parte superiore da mensole su cui poggiano dieci statuine raffiguranti degli angeli, pressoché uguali nelle tipologie dei volti, nelle lunghe ali e nelle ampie vesti ricamate. La figura di TERESA SINEO DENINA / N.TA 19 LUGLIO 1855 - M.TA 21 GIUGNO 1883 (epigrafe sul nastro marmoreo posto anteriormente nella parte architettonica), giace sul letto funerario, il volto sereno, la mano destra abbandonata, l'altra sul petto a stringere una croce ed un ramo d'ulivo; la veste è virtuosamente traforata.
Lo stile di Tabacchi permane veristicamente descrittivo, ma le figure angeliche sembrano suggerire la continuità spirituale della vita fisica, anticipando le trasformazioni del gusto che porteranno al simbolismo cimiteriale.

Bibliografia: De Filarte, 1891, p. 2.



Nacque nel 1837 a Brugaro (frazione di Cravagliana in provincia di Vercelli) e morì a Torino nel 1897. Studiò alla scuola di disegno di Varallo ed imparò ad intagliare il legno nel laboratorio Barolo; iscrittosi all'Accademia Albertina di Torino, ebbe come maestri Vincenzo Vela, Giuseppe Albertoni e Odoardo Tabacchi.

Nel 1877 aprì uno studio a Roma, dove rimase per circa quindici anni, tornando a Torino nel 1892. Cominciò a farsi notare con la statua in marmo *Una schiava negra che tenta strapparsi i ceppi*, presentata all'Esposizione di Napoli del 1877 e premiata con la medaglia d'oro. Il sensualismo del modellato accuratamente levigato presente nell'opera (una copia al Palazzo Reale di Capodimonte) ricorda *Hypatia* o *Martire legata ad uno scoglio* del Tabacchi, e rimarrà tipico in una certa produzione del Ginotti; ad esempio nella *Nidia cieca* presentata alla Promotrice di Torino nel 1880, di cui fece parecchie riproduzioni in varie dimensioni. Nel 1881 ottenne un grande successo all'Esposizione di Brera con la *Petroleuse vaincue* (esposta anche a Roma nel 1883 e a Torino nel 1884; una copia si trova al Museo Civico di Torino), «figura corposa, d'una drammaticità un po' superficiale, ma immediata, cui precedettero di poco e seguirono opere di modellato più mosso e pittoricamente animato come *La Fede* (due redazioni del 1882 e '84), l'*Euclide fanciullo* (1883, Galleria d'Arte Moderna di Roma) e il *Manzoni* (1883, Museo Civico di Varallo), tutti più raccolti intimamente (Mallé).

Altre opere dello scultore sono: a Torino il monumento al *Generale Robilant* (il Ginotti morì prima di vedere l'opera fusa in bronzo nel 1900), la tomba *Brondelli di Brondello* al Cimitero Monumentale e l'*Agricoltore*, busto in bronzo del 1894 al Museo Civico; a Casale Monferrato il monumento a *Filippo Mellana* (1887); al Cimitero di Novara la tomba *Negroni*.

Bibliografia: Aghemo, 1886, pp. 118-9; De Filarte, 1886, p. 3; De Gubernatis, 1889, p. 229; Stella, 1893, pp. 516-9; Callari, 1909, p. 39; Callari, 1921, XIV, p. 63; Soldati, 1937, p. 140; Riccoboni, 1942, p. 408; Bessone Aurelj, 1947, p. 258; Sapori, 1949, pp. 38, 454; Mallé, 1974, p. 223; Bénézit, 1976, V, p. 10.

GINOTTI

Giacomo Ginotti

Ubicazione: III Ampliazione, arco 9
Riferimento d'archivio: anno 1886, vol. XXVI, permesso 85
Scultore: Giacomo Ginotti
Architetto: Crescentino Caselli
Datazione: 1886
Stato di conservazione: ottimo
Parte architettonica in granito, marmo e bronzo, cm 278x500x145
Statua in marmo, cm 205x183x107
Firmato e datato sulla statua, posteriormente: «G. GINOTTI 1886».

monumento

BRONDELLI DI BRONDELLO

Nel luglio del 1886 Alberto di Brondello presentava all'Ufficio tecnico del Cimitero una domanda per edificare nell'arcata di sua proprietà un monumento «d'invenzione dello Scultore Cav. Giacomo Ginotti da Cravagliana, coadiuvato per la parte architettonica dall'Ingegnere Cav. Crescentino Caselli».

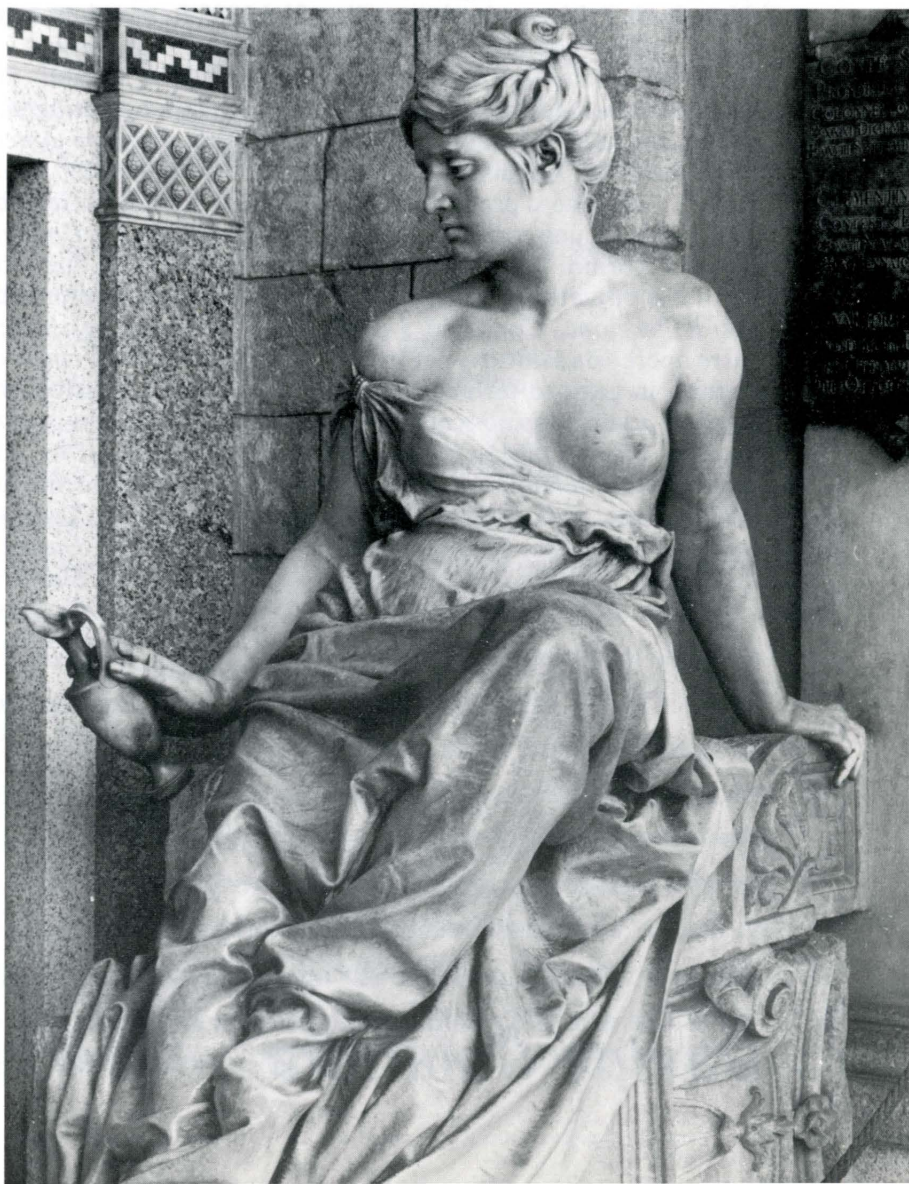
«Consiste in una statua marmorea raffigurante La Veglia al Sepolcro *sedente nell'atto di alimentare di olio la fiamma sacra; una composizione architettonica serve di fondo alla statua ed occupa tutto lo sfondo dell'arcata. Questa composizione raffigura una rovina di un monumento romano sul quale i primi cristiani hanno aperto un luogo sacro cui dà accesso una porta in bronzo con decorazione a graniti, marmo e pietre preziose sullo stile press'a poco dei Marmorarii Romani del III secolo; con ciò si è voluto simboleggiare le vicende dell'arte e della civiltà cristiana che sorgono sulle rovine dell'arte e della civiltà pagana». Veniva allegato il progetto dell'opera (A.S.C.M.).*

La posa del monumento fu ultimata nel dicembre 1886.

La figura femminile rivela la perizia tecnica dell'artista, secondo l'insegnamento di Vincenzo Vela e del Tabacchi, al verismo dei quali Ginotti rimane ancorato, sia nel modellato levigato e sensuale del busto, sia in quello pittorico della veste.

Bibliografia: De Filarte, 1886, p. 3.

BRONDELLI
DI
BRONDELLO



Davide Calandra

Nacque a Torino il 21 ottobre 1856 in un'agiata famiglia borghese che aveva anche interessi artistici (il padre appassionato d'archeologia, il fratello maggiore, Edoardo, pittore e scrittore). A diciannove anni abbandonò il Liceo classico e s'iscrisse all'Accademia Albertina, ove fu scolaro del Balzico e del Tabacchi. I suoi studi furono saltuari poiché nel 1875 si arruolò nel Savoia Cavalleria. Acquistò notorietà nel 1880, allorché si presentò per la prima volta ad una pubblica esposizione, a Torino, con due busti-ritratto e il bozzetto in gesso *Le veglie di Penelope*. Cominciò a produrre opere «da salotto», per lo più bozzetti in gesso o terracotta, improntate ad un verismo scapigliato: *In sedia chiusa* (1881), *Cuor sulle spine* (1882), *Sirene*, *Alla predica* (1883), *Tigre reale* (ispirata dall'omonimo romanzo verghiano ed esposta con successo a Monaco nel 1883), e *Fiori di chiostro* (1884; busto in marmo celebrato con un sonetto da De Amicis e acquistato da Umberto I, del quale furono fatte varie repliche).

Ricercando un verismo pittorico che non si allontanava dal bozzettismo precedente, trattò quindi temi rustici (*Il cacciatore di frodo*, 1886; *L'aratro*, 1888, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma; *Traverso i campi*, 1890; *Caccia furtiva*, 1891), e storico-militari (*Vedetta dei Dragoni di Piemonte Reale nel 1692*, 1885, bronzo, Galleria d'Arte Moderna di Milano; *Il Mamalucco*, 1886; *Dragone del re 1706*, 1896; *Il conquistatore*, statua equestre in bronzo del 1904, Galleria d'Arte Moderna di Torino). L'artista si cimentava intanto in numerosi concorsi per l'assegnazione di monumenti celebrativi. Nel 1885 fu premiato a quelli per il monumento al *Foscolo* a Firenze e a *Garibaldi* a Milano. Suoi sono i monumenti a *Garibaldi* a Parma (1893), al *Principe Amedeo d'Aosta* a Torino (1902), a *Zanardelli* a Brescia (1909), al *Generale Mitre* a Buenos Aires e a *Umberto I* a Roma: questi ultimi due terminati dal Rubino dopo la morte del Calandra, avvenuta nel settembre del 1915. Tra le altre opere occorre ricordare certi pregevoli ritratti (ad esempio il busto in bronzo di *Massimo d'Azeglio*, 1896, Azeglio Canavese), i monumenti funerari (al Monumentale di Torino le tombe *Ferrero, Geisser, Casanova, Casana, Vicarj*), e il rilievo in bronzo con l'*Apoteosi di Casa Savoia* (1912), per la nuova aula del Parlamento a Roma.

Lo scultore ricoprì anche numerose cariche pubbliche e nel 1902 divenne consigliere comunale a Torino. Nello stesso anno fu con Bistolfi tra i fondatori dell'innovatrice rivista torinese «L'arte decorativa moderna». Tuttavia, «nonostante egli dividesse le ragioni dei giovani artisti impegnati a superare il naturalismo in nome di un simbolismo moderno..., le sue opere, anche le più organiche e robuste (specie i bassorilievi che ornano alcuni dei grandi monumenti equestri), sono libere da angustie descrittive, ma non sanno uscire da un accademismo retorico» (Bossaglia), cosicché il Calandra rimane ancorato alla scultura celebrativa dell'Ottocento.

Bibliografia: Stella, 1893, pp. 609-615; De Gubernatis, 1889, p. 84; Thovez, 1902, pp. 326-344; Ferrettini, 1908, p. 4; Callari, 1909, pp. 103-4; Ferrettini, 1910, p. 4; Ojetti, 1911, pp. 241-255; Callari, 1911, V, p. 371; Ricci, 1916; Soldati, 1937, p. 102; Nicodemi-Bezzola, 1938, pp. 65-6; Riccoboni, 1942, pp. 456-7; Bessone Aurelj, 1947, p. 110; Sapori, 1949, pp. 28, 36, 444; Lavagnino, 1956, pp. 675-6; Bossaglia, 1973, 16, pp. 421-3; Caramel-Pirovano, 1975, p. 36.

Ubicazione: III Ampliazione nord, 35
Riferimento d'archivio: anno 1904, vol. XLIX, permesso 309
Scultore: Davide Calandra
Architetto: Stefano Molli
Datazione: 1904-1908
Stato di conservazione: buono
Parte architettonica in granito, cm 615 x 450 x 255
Altorilievo in bronzo, cm 442 x 265 x 90
Firmato e datato sull'altorilievo, in basso a sinistra: «D. CALANDRA 1906» a destra: «FONDERIA LIPPI - PISTOIA».

monumento **GEISSER**

Nel giugno 1904, Alberto Geisser presentava all'Ufficio tecnico del Cimitero la domanda per «la costruzione della camera mortuaria e l'erezione del monumento» opera «dei Signori Cav. Ing. Stefano Molli e Comm. Davide Calandra» (A.S.C.M.).

Erano allegati un progetto dell'opera e una fotografia del bozzetto in gesso, firmati dal Calandra. I lavori furono ultimati solo nel 1908 (cfr. Ferrettini), ma l'altorilievo era già pronto due anni prima, come indica la data accanto alla firma dello scultore.

Sulla fronte di un muro a forma ellittica è posta l'opera del Calandra, ispirata dal versetto biblico riportato sotto l'altorilievo:

SEDENTIBUS IN UMBRA MORTIS LUX MAGNA ORTA EST.

In due targhe poste sui pilastri laterali sono le iscrizioni:

BEATI MISERICORDES / QUONIAM IPSI MISERICORDIAM / CONSEQUENTUR / MATT. V (a sinistra); PAX VOBIS: EGO SUM / NOLITE TIMERE / LUC. XXIV (a destra).

Su una lapide innanzi al monumento:

ALBERTO GEISSER / IN MEMORIA / DEI GENITORI / ULRICO E GIUSEPPINA GEISSER / ISTITUÌ / PER SÈ ED I SUOI / A.D. 1904.

Al centro dell'altorilievo sta l'angelo della morte, dalle grandi ali spiegate. Protende la spada verso un gruppo di figure sulla sinistra, in vari atteggiamenti di sgomento, rassegnazione, speranza... Sullo sfondo è raffigurata una città. A questa scena grandiosa e movimentata si contrappone, a destra, la figura del Cristo benedicente, forse troppo isolata dal resto della scena. Il simbolismo dell'opera del Calandra è evidenziato da una pittorica oratoria. Come nei bassorilievi dei suoi monumenti celebrativi, si nota un certo descrittivismo di stampo ancora ottocentesco, sicché, nonostante l'esecuzione nervosa e vibrante, «il piglio innovatore dello stile appare fittizio» (Bossaglia, 1973, p. 422).

Bibliografia: Ferrettini, 1908, p. 4.

Prot. D. V II
N. 930

1904
Permesso N. 309

REQVIESCANT IN PACE

Ubicazione: I Ampliazione, arco 188
Scultore: Davide Calandra
Architetto: Carlo Ceppi
Datazione: 1910
Stato di conservazione: ottimo
Parte architettonica in marmo, cm 185 x 90 x 32
Altorilievo in bronzo, cm 185 x 400 x 70
Firmato e datato sull'altorilievo, in basso a destra:
«C. CEPPI ing. / D. CALANDRA sculp. 1910», a sinistra: «FONDERIA LIPPI - PISTOIA».

altorilievo CASANA

Bibliografia: Ferrettini, 1910, p. 4.

All'archivio storico del Cimitero non è stato reperito alcun documento relativo all'opera, essendo mancanti i volumi degli anni 1909-1910. La posa in opera fu comunque terminata entro il novembre del 1910 (cfr. Ferrettini).
Una base in marmo verde regge una lastra in marmo rosso su cui è posto un cartiglio bronzeo con l'iscrizione:
PER SÈ ED I SUOI / IL BARONE IGNAZIO CASANA / ISTITUIVA / ADDÌ 3 APRILE 1852. Sopra, un altorilievo in bronzo raffigura una teoria di quindici angeli accostati in semicerchio, pressoché identici nelle lunghe vesti e nell'espressione malinconica dei volti. Ai loro piedi è la scritta: REQUIESCANT IN PACE.
Nella parte superiore della nicchia, pure in bronzo, è stilizzata una grande croce.
L'esecuzione è semplice, anche se accurata in ogni particolare. I drappeggi e le capigliature, ottenuti con la sfaldatura e la vibrazione dei piani, creano effetti di delicato pittoricismo.
L'opera del Calandra si colloca nel clima del simbolismo d'ispirazione cattolica. Tipica di esso è la figura dell'angelo, che esprime un immediato rapporto tra il cessare della vita fisica e la continuità spirituale ultraterrena.

Lalandra

Calandra

Ubicazione: I Ampliazione, arco 112
Riferimento d'archivio: anno 1911, vol. LXVI, permesso 629; anno 1911, vol. LXVII, permesso 944
Progettista e scultore: Davide Calandra
Datazione: 1911
Stato di conservazione: buono
Parte architettonica in marmo, cm 300 x 430 x 45
Bassorilievo in marmo, cm 170 x 380 x 5
Firmato e datato sul bassorilievo, in basso, a destra: «D. CALANDRA 1911».

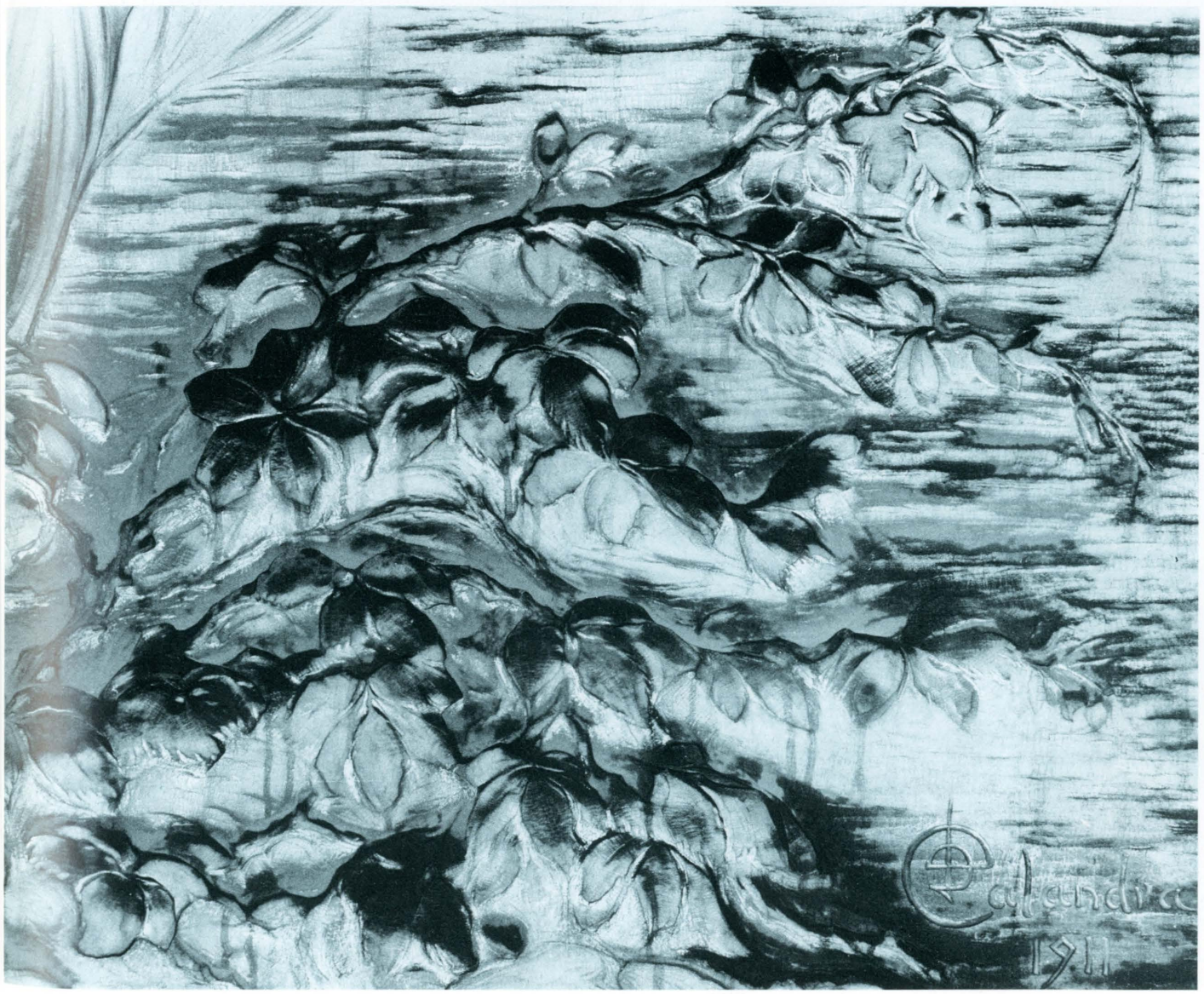
bassorilievo **VICARJ**

Nell'agosto 1911 Mario Vicarj, concessionario della sepoltura, presentava all'Ufficio tecnico del Cimitero il progetto per un monumento funebre ideato da Davide Calandra, da erigersi con i seguenti materiali: «marmo bianco di Carrara per il bassorilievo centrale, l'arco e le lesene di fianco alla figura; marmo bianco di Frabosa per lo zoccolo e le lesene dell'arcata» (A.S.C.M.).

I lavori furono ultimati nell'ottobre dello stesso anno, con l'introduzione di un cancello in ferro battuto.

Sull'arco della nicchia vi è l'epigrafe: FAMIGLIA VICARJ; sotto il bassorilievo: CELESTINA VICARJ / 1° MARZO 1885 - 13 OTTOBRE 1910 e, aggiunte in seguito, VICARJ ING. MARIO / 26 MARZO 1866 - 7 AGOSTO 1927, IRENE FLANDINET VED. VICARJ / 24 MARZO 1863 - 26 FEBBRAIO 1936.

La scultura del Calandra raffigura una giovane donna che si eleva al cielo. Il pathos *dell'opera ci sembra dipendere, più che dal tema del distacco dell'anima dalle spoglie mortali, tipico del simbolismo cattolico, dal gusto liberty della rappresentazione, che crea delicati effetti di chiaroscuro nelle vibrazioni di luce della croce, nella veste e nei capelli fluttuanti, nel fascio di foglie, nello sfondo stesso che pare raffigurare una tremolante distesa marina.*



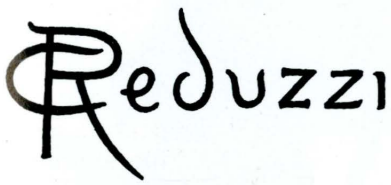
Nacque il 24 settembre 1857 a Torino, ove morì nel 1912.
Lavorò nella bottega dello scultore in legno Giovanni Tamone che, stimandolo, gli facilitò l'ingresso all'Accademia Albertina, dove fu allievo di Odoardo Tabacchi.
Esordì alla Promotrice nel 1880, con *Ritratto dal vero*, un busto in gesso. Nel 1883 presentò a Brera una testa di vecchio in terracotta intitolata *Ceréa*, la quale – riproposta alla Promotrice nel 1885 insieme ad una statuetta di genere, *Al ballo* – procurava all'artista i primi giudizi positivi della critica.
Alla Mostra nazionale di Torino del 1884 espose le statuette *Oh là* e *Post fata*; alla Promotrice nel 1886 un gruppo in gesso, *Carezze*, il cui successo permise allo scultore di tradurlo in bronzo, esporlo e venderlo l'anno seguente. Del 1891 è una delle sue opere più riuscite, per la sincerità dell'ispirazione e la sicurezza del modellato: la statua in bronzo *Tiberius Claudius*, commentata favorevolmente da Bistolfi nell'Album della Promotrice e acquistata dalla Galleria d'Arte Moderna di Torino.
Nel 1892 vinse il concorso per il monumento a *Quintino Sella* in Torino, inaugurato due anni dopo. Fra le opere migliori del Reduzzi vi sono alcune terracotte (*La Fede*, *Al torrente*...), monumenti funerari (al Cimitero di Torino le tombe *Carrera, Moriondo, Schumacher* e *Brin*), notevoli ritratti (il busto di *Vittorio Alfieri* al teatro Carignano di Torino, quello di *Giosue Carducci* a Courmajeur). Da menzionare anche il *Gruppo del Sangone* nel cortile del Valentino a Torino (1898), il delicato nudo muliebre *Fior di vita* (1898) al Museo Civico di Ascoli Piceno, due statue allegoriche (*L'Arte* e *Il Lavoro*, del 1909) per il ponte Umberto I a Torino, e il *Padre della Patria* per il ponte Vittorio Emanuele II in Roma, «colossale gruppo decorativo di travertino, con parecchie figure in movimento, stilizzate secondo il gusto dell'epoca» (Riccoboni).

Bibliografia: De Gubernatis, 1889, p. 409; Stella, 1893, p. 615; Ferrettini, 1908, p. 4; Callari, 1909, p. 105; Servolini, 1934, p. 79; Soldati, 1937, p. 166; Riccoboni, 1943, pp. 458-9; Bessoni Aurelj, 1947, p. 422; Bénézit, 1976, VIII, p. 648.

Cesare Reduzzi

Ubicazione: Primitivo ovest A, 321
Riferimento d'archivio: anno 1906, vol. LIX, permesso 250
Progettista e scultore: Cesare Reduzzi
Datazione: 1906-1908
Stato di conservazione: buono
Parte architettonica in marmo
Gruppo scultoreo in marmo
Firmato e datato sul lato sinistro del basamento: «C. REDUZZI 1906».

monumento **MORIONDO**



Al giugno 1906 risale il permesso inerente alla costruzione della camera sotterranea, ultimata nell'ottobre dello stesso anno (cfr. A.S.C.M.). Non sono stati reperiti documenti riguardanti la parte monumentale, fortunatamente firmata e datata.

Una giovane donna si solleva da terra in mezzo a cespugli di rovi e di rose fra cui sorge una bara, mentre una figura misteriosa e velata l'avvolge nella propria amplissima veste.

Sopra la bara è l'epigrafe: TERESA MORIONDO / FRANZINI / 18 . . - 1905; sul parapetto collocato posteriormente: FAMIGLIA MORIONDO. La scultura richiama alle formule di esplicito gusto liberty.

«La grazia diffusa sul volto della giovane donna... l'aria di abbandono e nello stesso tempo una certa vivacità di movimento, dovuta ad un partito ben trovato di pieghe» (Ferrettini), conferiscono all'opera una soave malinconia, anche perché la croce raffigurata sulla bara è l'unico riferimento all'ortodossia cattolica: il trapasso è visto soprattutto come il fondersi dell'essere nell'infinita imperscrutabilità della morte.

Bibliografia: Ferrettini; 1908, p. 4.

Nacque a Casale Monferrato il 15 marzo 1859, figlio dell'intagliatore e scultore in legno Giovanni. Grazie ad una borsa di studio del comune di Casale, poté studiare all'Accademia di Brera dal 1876 al 1879, frequentando il corso di scultura dell'Argenti.

A Milano fu influenzato dai pittori scapigliati (soprattutto da Tranquillo Cremona) e dallo scultore Giuseppe Grandi, che lo avviarono ad uno stile non accademico e ad una tecnica spigliata e verista.

Nel 1879, forse deluso perché il Grandi non accettava allievi, si recò a Torino e lavorò qualche mese presso Odoardo Tabacchi, finché nel 1881 la commissione della tomba *Braida* gli permise di aprire uno studio. Nel decennio successivo si dedicò all'esecuzione di piccoli gruppi – specie in bronzo – nel solco verista-scapigliato: *Le lavandaie* (1882), *Tramonto* (1883), *Amanti* (1884), *Piove, Contadini, Al sole* (tutti del 1887), *Il crepuscolo* (1892). Con il busto di *Fontanesi* del 1883 per l'Accademia Albertina, Bistolfi intraprendeva una fortunata attività di ritrattista commemorativo (fu anche medaglista) che avrebbe proseguito per tutta la vita; si citano i ritratti di *Lorenzo Delleani, Urbano Rattazzi, Gustavo Modena, Vittorio Emanuele II, Umberto I, Cesare Lombroso, Edmondo De Amicis*.

Ormai divenuto il massimo esponente della cosiddetta «scultura pittorica» in Piemonte, non riusciva tuttavia a vincere alcun concorso per monumenti pubblici, anche se spesso i suoi bozzetti (ad esempio quello per il monumento a *Garibaldi* in Milano del 1887 e, più tardi, quello per il monumento ai *Fratelli Cairoli* in Pavia) erano elogiati dai colleghi. Verso il 1890 iniziò a frequentare a Torino la cerchia di intellettuali di casa Lombroso, e strinse amicizia con i pittori divisionisti Angelo Morbelli e Giuseppe Pellizza, e con il poeta Giovanni Cena: le sue opere successive rispecchiano i fermenti intellettuali di fine secolo, soprattutto nel passaggio dal credo positivista a quello idealista.

In questi anni si dedicava con fervore alla scultura cimiteriale, dov'è evidente il mutare di stile dal florealismo descrittivo degli inizi ad un simbolismo liberty di intonazione spiritualista, e dove l'artista «al pari e più dei suoi contemporanei, sviluppa il tema della morte del corpo come purificazione e ritorno nel grembo della natura che riciclerà il perire nel nascere, il dolore nella trasfigurazione» (Bossaglia, 1984). Le opere più importanti sono: *La Sfinge* (1892) per la tomba Pansa a Cuneo, *Le Spose della Morte* (1897) per la cappella Vochieri a Frascarolo Lomellina, *La Bellezza della Morte* (1895) per la tomba Grandis a Borgo S. Dalmazzo, *Il Dolore confortato dalle Memorie* (1898) per la tomba Durio a Torino, *Il Sogno* (1900) per la tomba Cairati Vogt a Milano, *La Morte e la Vita* (1902; il modello fu esposto alla Biennale di Venezia del 1914) per la tomba Abegg a Zurigo.

Nel 1902 Bistolfi – a Torino uno degli esponenti più impegnati del movimento modernista – fu tra i fondatori del periodico d'avanguardia «L'arte decorativa moderna» e nello stesso anno fu tra i principali promotori e vice-presidente dell'Esposizione di arte decorativa moderna a Torino, per la quale disegnò il manifesto, squisitamente liberty. Nel 1905, dopo la morte di Odoardo Tabacchi, per la successione alla cattedra di scultura all'Albertina, fu preferito a Bistolfi il modesto Cesare Zocchi: ne nacque una polemica, dato il prestigio di cui godeva il casalese in ambito non solo nazionale.

Sempre nel 1905, del resto, ottenne alla Biennale di Venezia una «personale» e cominciarono a pervenirgli commissioni di monumenti pubblici. All'*Alpe* del monumento a Segantini (Saint Moritz, 1906; Arco, 1909), alla *Fede* del monumento a Zanardelli (Maderno, 1908) e all'altra figura muliebre del monumento a *Cavour* (Bergamo, 1903), l'artista affida il compito di incarnare i meriti delle persone commemorate; sono floride e sensuali figure di giovani donne in cui lo scultore palesa «lo sforzo di liberarsi dal formalismo trasfigurando per ampiezza di respiro modelli accademici» e tende «a rappresentare il mito solare dell'arte, come prodotto della sanità di spirito» (Bossaglia). Fra gli altri importanti monumenti civici ricordiamo quello a *Garibaldi* (Sanremo, 1908) e negli ultimi anni i monumenti a *Cesare Lombroso* (Verona, 1922), ai *Caduti* (Casale Monferrato, 1928) e infine quello grandioso a *Giosue Carducci* (Bologna), commissionatogli nel 1907, ma terminato solo nel 1928. Sempre intensa fu la produzione di sculture cimiteriali: dopo il 1905 l'artista assimilò moduli secessionisti (congiungendoli con il preraffaellismo nella tomba *Toscanini* al Monumentale di Milano, 1911) e in seguito si orientò verso un neo-michelangiolismo in voga tra i rodiniani e i tardo-simbolisti mitteleuropei (tomba *Hofmann* nel Cimitero di Torino, 1921-1926).

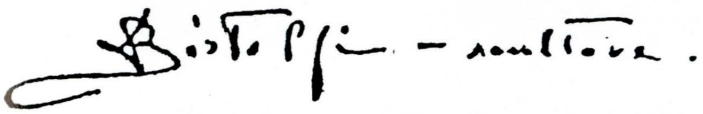
Continuò a lavorare assiduamente sino agli ultimi anni nella sua villa a La Loggia (Torino), dove si era ritirato dal 1910, dedicandosi anche alla musica (suonava il violino) e all'attività letteraria (poesie, collaborazione a riviste...), dipingendo paesaggi nella scia di Fontanesi. Morto dopo tre anni di malattia il 2 settembre 1933, fu sepolto a Casale con tutte le onoranze che spettano a un grande scultore e senatore del Regno.

Se nel primo decennio del '900 egli non aveva quasi rivali in ambito europeo, dopo il 1920 circa, non seguendo le nuove e vivaci correnti artistiche, venne abbandonato dai critici, e dopo la morte fu pressoché dimenticato, o ricordato per attribuirgli ingiustamente le colpe dei suoi presunti seguaci; si salvarono solo le opere di genere, alcuni ritratti. Fu condannata *in toto* la produzione liberty, giustamente studiata e rivalutata dalla critica contemporanea, che considera Bistolfi il più grande scultore simbolista italiano.

Bibliografia: De Filarte, 1883, p. 3; De Filarte, 1885, p. 4; E. T., 1903, p. 60; Stella, 1893, pp. 600-9; Callari, 1909, pp. 101-2; Motta Ciaccio, 1910, IV, pp. 69-71; Ojetti, 1911, p. 136; Gigliotti d'Andrea, 1923, pp. 240-8; Riccoboni, 1942, pp. 461-3; Lavagnino, 1956, pp. 682-5; Di Genova, 1968, X, pp. 707-710; Pirovano, 1968, p. 19; Brizio, 1972, pp. 125-8; Mallé, 1974, pp. 225-6; Caramel-Pirovano 1975, p. 31; Di Giovanni, 1976, p. 124; Bossaglia, 1979, p. 74; AA.VV., 1978, pp. 154-7; De Micheli, 1981, pp. 14-26; Bossaglia, 1981; Anzani-Caramel, 1982, pp. 38-56; Bossaglia, 1982, pp. 52, 72; Bossaglia-Berresford, 1984 (con bibl.).

Leonardo Bistolfi

Ubicazione: II Ampliazione, arco 196
Riferimento d'archivio: anno 1879, vol. XIX, permesso 1
Progettista e scultore: Leonardo Bistolfi
Datazione: 1881-1883
Stato di conservazione: discreto
Basamento in granito, cm 267 x 66 x 77
Statua in marmo, cm 106 x 220 x 90
Bassorilievo in bronzo, cm 78 x 280 x 4.



monumento **BRAIDA - FONTANELLA**

Nel maggio 1877 il pittore Francesco Gautier presentava all'Ufficio tecnico del Cimitero un progetto di decorazione per l'arcata di proprietà della famiglia Braida (A.S.C.M.). Esso raffigurava una modesta ara in marmo sormontata da una croce da eseguirsi nella nicchia, e per la volta una pittura con un trionfo di angioletti. Tale opera venne ultimata nel giugno dello stesso anno, ma non accontentò né i committenti, né i critici, se nel 1883 Ugo De Filarte, critico della «Gazzetta del Popolo», lodava le sculture di Bistolfi, che avevano sostituito le pitture del Gautier «censurate» in una «precedente visita».

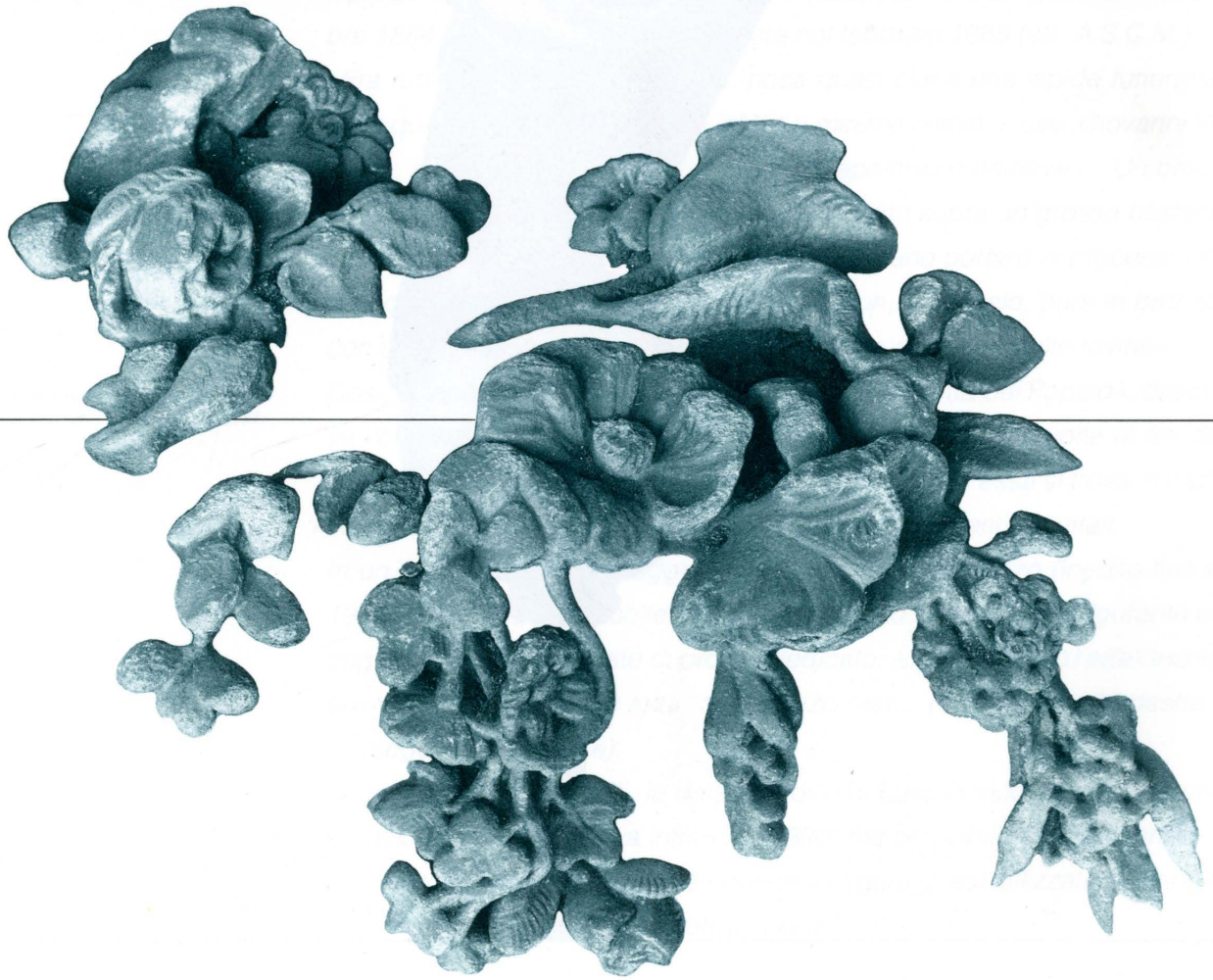
All'archivio del Cimitero non rimangono documenti relativi alla nuova opera; alcuni studi sono contenuti in taccuini dello scultore (cfr. Berresford).

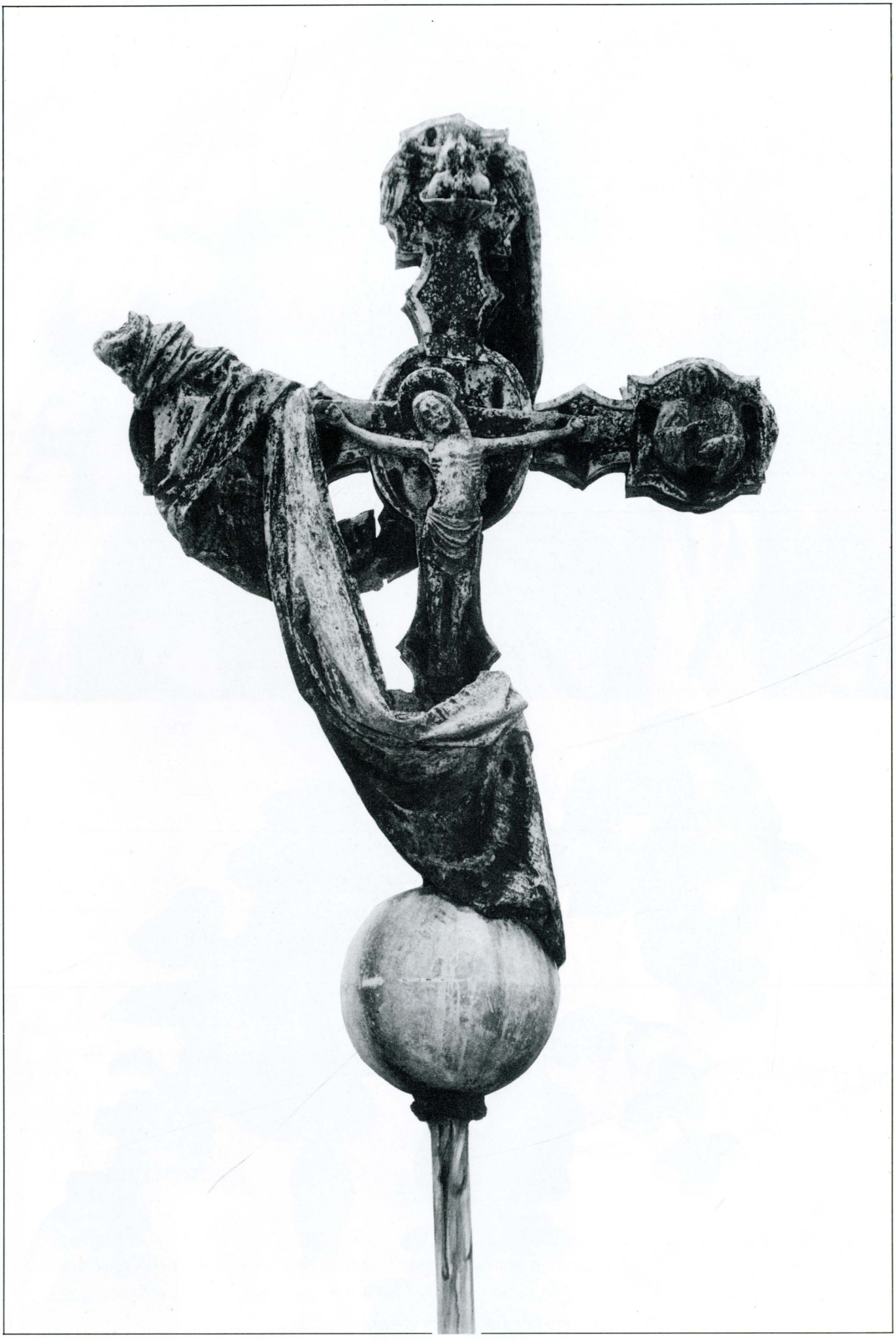
La statua in marmo di un angelo è posta davanti ad un bassorilievo in bronzo raffigurante una culla vuota. Una lapide a destra reca l'iscrizione: CONIUGES / FRANCISCUS BRAIDA ET NINA FONTANELLA / PAULO / DILECTISSIMO UNICO FILIO SUO / ADHUC INFANTI / MORTE EREPTO / DIE XIV DECEMBRIS MDCCCLXIV / IN TE CARE PUER CESSAT DOMUS UTRAQUE NOSTRA / NOS SALTEM MEMORENT HAEC MONUMENTA DIU.

Si avverte qui vigorosa e diretta la lezione di Tabacchi, e il suo sanguigno accademismo, che conferisce gravità all'angelo dall'espressione intensa, quasi sprezzante. Ma nei fiori sparsi attorno alla culla, nel leggero drappo che da essa pende, sono già le nuove e delicate vibrazioni con cui Bistolfi tratta il tema della morte come trasfigurazione e rinnovamento.

Bibliografia: De Filarte, 1883, p. 3; Ojetti, 1911, p. 136; De Micheli, 1981, pp. 17, 19; Bossaglia-Berresford, 1984, pp. 14, 28, 220.

CONIUGES
PAULO



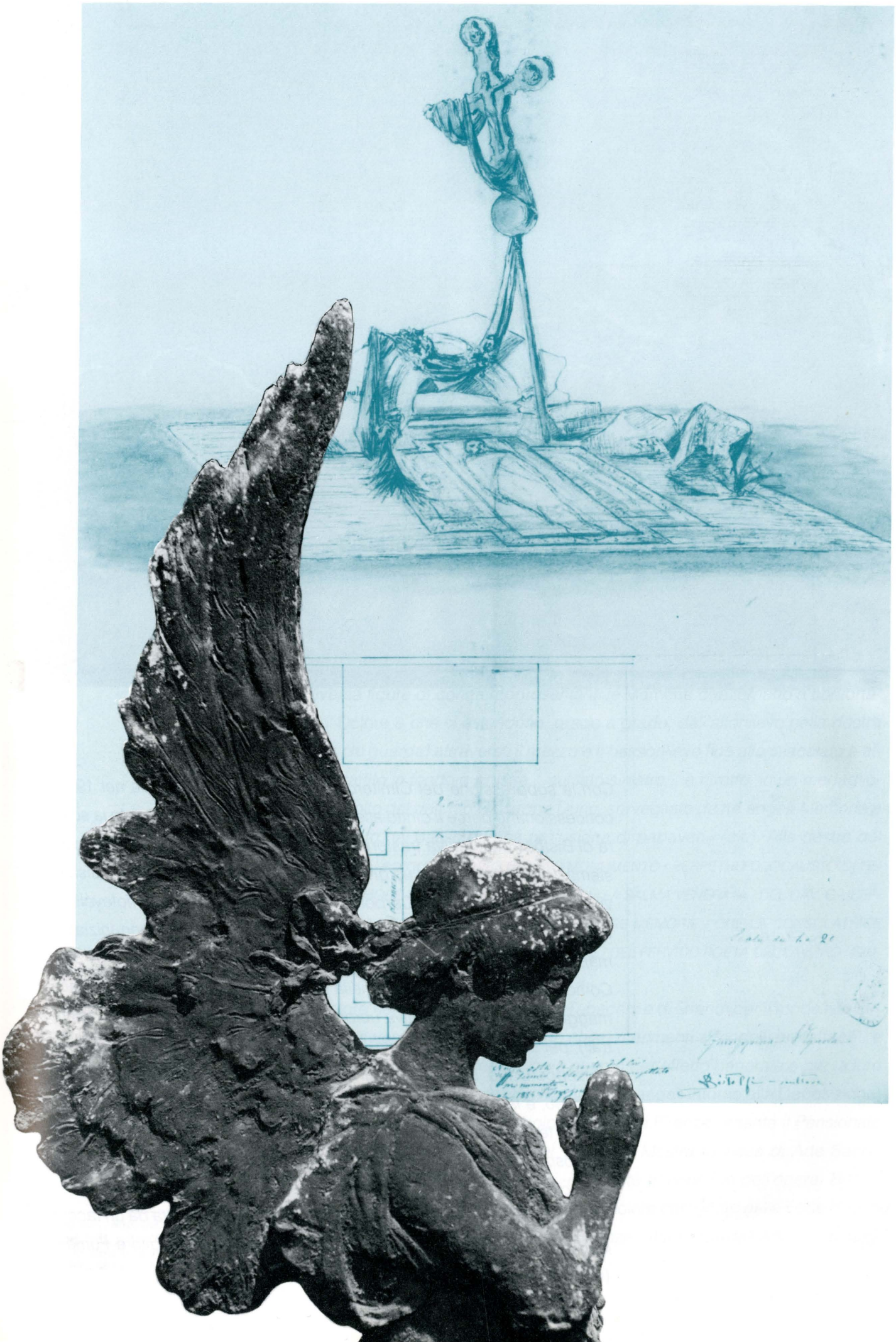


Ubicazione: III Ampliazione ovest, 10
Riferimento d'archivio: anno 1885, vol. XXV, permesso 421
Progettista e scultore: Leonardo Bistolfi
Datazione: 1884-1890 ca.
Stato di conservazione: cattivo
Parte architettonica in marmo, cm 265 x 140 x 295
Crocifisso bronzeo, cm 95 x 240 x 30
Bassorilievo in bronzo, cm 63 x 95 x 10
Firmato sul basamento del bassorilievo: «L. BISTOLFI»
sul bassorilievo, in alto: «FUMAGALLI».

monumento VIGNOLA - RONCO

Il progetto di Bistolfi fu presentato all'Ufficio tecnico del Cimitero nell'ottobre 1884. La posa in opera fu ultimata nel febbraio 1885 (cfr. A.S.C.M.).
«Fra ruderi di archi e monumenti, posa quasi piana una lapide funeraria, sulla quale sta figurato, a figura intera e minimo rilievo, il cav. Giovanni Vignola, ad imitazione delle antiche lapidi sepolcrali medioevali... Un crocifisso in bronzo, di puro stile bizantino, collocato sopra un grosso bastone sormontato da un globo, come quelli che si usano portare in processione, torreggia sul tutto, mentre da esso scende un lungo velo, pure in bronzo, con un ammasso di fiori e di palme che vanno a posarsi sulle rovine».
Così, all'epoca, Ugo De Filarte, critico della «Gazzetta del Popolo», descrive l'originale opera (sulla lapide è l'epigrafe, ripetuta due volte ai lati del bassorilievo: VIGILO INTER ALTA DORMIENS); attualmente essa si trova in cattivo stato di conservazione e mancante dei citati elementi vegetali.
In un secondo tempo fu aggiunto il bassorilievo in bronzo (inedito fino al 1980, quando fu dall'architetto Carella attribuito al Bistolfi), raffigurante un angelo inginocchiato visto di profilo, dedicato: A / LUIGI RONCO / INGEGNERE / SENATORE DEL REGNO / DI ANNI 72 + I MARZO 1887... (iscrizione sulla destra il cui seguito è illeggibile).
In assenza di documenti, la data di morte di Luigi Ronco suggerisce una datazione approssimativa intorno al 1890, ma probabilmente posteriore. I motivi fitomorfi e zoomorfi della cornice, la figura quasi stilizzata dell'angelo, sono tipici del gusto decorativo liberty.

Bibliografia: De Filarte, 1885, p. 4; Motta-Ciaccio, 1910, p. 71; Berresford, 1984, p. 220.



Con la soppressione del Cimitero di Madonna di Campagna nel 1971, il concessionario perse il diritto alle aree n. 9 e 10 dov'era collocata la scultura di Bistolfi, che veniva trasferita nel Cimitero Monumentale. La nuova sistemazione fu affidata ad un gruppo di tecnici, tra cui l'architetto Luisa Raviola e l'ingegnere Carlo Carbone. Essi dovettero affrontare notevoli difficoltà nel rimuovere il monumento e ricomporlo; i lavori furono iniziati nel marzo 1972 ed ultimati il giorno 11-12-1972 (A.S.C.M.).

Come risulta da una fotografia nella pratica d'archivio, l'opera era esaltata maggiormente dalla primitiva ubicazione (nell'angolo fra due muri perimetrali), per la quale essa era stata ideata.

Giuseppe Durio, un ricco imprenditore (Concerie - attualmente CIR), morì nel 1896, e la commissione del monumento a lui dedicato risale senz'altro a poco tempo dopo, perché nel 1898 Bistolfi vinse il Premio degli Artisti all'Esposizione nazionale di Torino, presentando il modello in gesso dell'opera con il titolo Il Dolore confortato dalle Memorie.

Il monumento fu terminato solo due anni dopo, come risulta da un taccuino di Bistolfi, dove sono ricordati anche i pagamenti al fonditore Fumagalli (cfr. Berresford).

Ubicazione: Primitivo, davanti al nicchione 207
Riferimento d'archivio: pratica n. 3 del 6-8-1971
Scultore: Leonardo Bistolfi
Datazione: 1898 ca. - 1901
Stato di conservazione: discreto
Basamento in granito, cm 510 x 17 x 265
Bassorilievo a «L» e altorilievo della figura femminile in bronzo, cm 510 x 240 x 265.

monumento **DURIO**

L'opera «rappresenta una figura di donna ammantata, statua in bronzo in altorilievo, quasi a tutto tondo, che sta leggermente curvata in piedi sulla destra di una stretta e bassa piattaforma. Alle sue spalle sono raffigurate diverse figure di donna rappresentanti le Memorie *che tornano a confortare il* Dolore *e che si estendono, grado a grado, dall'altorilievo nella destra (per chi guarda) attraverso il mezzo e il bassorilievo fino allo stiacciato e allo sgraffito in fondo a sinistra... sul lato sinistro... è ritratto, in un medaglione, il volto del defunto Giuseppe Durio, sorvegliato da tre angeli-Memorie e raggiunto dal basso da una profusione di papaveri» (cit.). Alla destra del ritratto è l'epigrafe:* SOTTO QUESTO MONUMENTO / PERPETUO OLOCAUSTO DI FEDE E D'AMORE / DELLA MOGLIE E DEI FIGLI / LA SALMA VENERATA / DEL CAV. GIUSEPPE DURIO / GIACE CIRCONFUSA DALLE SACRE MEMORIE / CHE LA CONSOLATRICE IDEA DEL POETA / HA EVOCATO / NEL NOME / DEL FERVIDO POETA DEL LAVORO / GIUSEPPE DURIO + 1896.

Il Dolore *richiama alcune figure di Tabacchi e di Grandi per il modellato largo della veste, le* Memorie *hanno chiari riferimenti a modelli preraffaelliti e «riflettono, non tanto per tipologia quanto per effetto generale e per la loro ripetitività» (cit.), gli angeli del* Pianto degli angeli intorno alla Deposizione, *bassorilievo che Tabacchi scolpì nel 1860 a Firenze durante il Pensionato artistico, ed espose proprio nel 1898 alla Mostra torinese di Arte Sacra. Sempre secondo la Berresford, «in quanto al concetto dell'opera, Bistolfi non poteva essere ignaro del quadro* Il Dolore confortato dalla Fede *di Giovanni Segantini, che fu esposto a Firenze, alla Festa dell'Arte e dei Fiori, nel 1896-1897».*

Bibliografia: Bossaglia, 1981, p. 7, tav. 5; Caramel, 1981, p. 50; De Micheli, 1981, pp. 37-39; Berresford, 1984, pp. 76-77, 225 (con ampia bibl.).

CBURIO

SOFIA TIVOLI GOLDMANN
TRIESTE 14 APRIL 1851 TORINO

Ubicazione: Tempio crematorio, 21, 37-38
Scultore: Leonardo Bistolfi
Datazione: 1901
Stato di conservazione: ottimo
Bassorilievo in bronzo, cm 64x25x2
Firmata in basso a sinistra: «BISTOLFI».

targa TIVOLI

All'archivio storico del Cimitero non si trova alcun documento relativo all'opera. Essa fu eseguita probabilmente nel 1901, commissionata da Sofia Tivoli Goldmann dopo la morte del marito.
Infatti «in uno dei suoi taccuini, Bistolfi nota nel luglio del 1901 di aver ricevuto in pagamento L. 1000 da un "Goldmann"» (Berresford).

Bibliografia: E.T., 1903, p. 60; Berresford, 1984, pp. 90, 230.

La targa è detta La Fiamma *a causa del fuoco che nasce sulla destra e avvolge la donna defunta distesa e l'uomo che si china per baciarla. A sinistra in basso è l'iscrizione: FEDERICO / TIVOLI / TRIESTE / 18 OTT. 1832 / NIZZA 19 GENN. 1901; a destra, evidentemente aggiunta dopo: SOFIA TIVOLI GOLDMANN / TRIESTE 4 APRI. / 1851 / TORINO 1 GENN. 1930.*
La donna volle unire le sue ceneri a quelle del marito: appare dunque esatta l'interpretazione di Thovez (E.T.) nell'"Arte decorativa moderna", secondo la quale lo sposo «nel mondo dell'al di là accoglie e bacia sulla fronte lo spirito della compagna che viene a lui riunirsi attraverso il fuoco purificatore».
L'opera ricorda Le Spose della Morte, *bassorilievo per la Cappella Vochieri a Frascarolo Lomellina (1894-97), dove un efebo s'inchina a baciare una fanciulla appena risorta, scena ripetuta tre volte in diverse prospettive. Il simbolo del bacio sensuale è caro all'iconografia funeraria bistolfiana per rappresentare la rivivificazione dello spirito attraverso il sentimento d'amore.*

Visto per il collocamento della contro disegnata lapide con che sia compresa nei limiti di mt. 1.00 × 0.70 × 0.03 a 0.30 e venga incassata in un regolamentare cuccolo di pietra.

Torino 16 Ottobre 1902

L'Ispettore
Rorelli

P. Il Sindaco
Avv. P. Palestrino

Torino il 30 8bre 1902 V.° L'assistente
Maffiotti

V.° Il Direttore
Tallone

5 Ampliaz
Nord
Fila 6. Fossa 23
Trentennaria

Ill.mo Sig. Sindaco

La sottoscritta rivolge domanda a V. S. Ill.ma perchè le venga concesso di collocare sulla tomba trentennale del proprio consorte nella 5ª ampliazione alla fossa 23 fila 6 una lapide in marmo eseguita dallo scultore Leonardo Bistolfi secondo il disegno tracciato qui a tergo e nella quale è contenuta la seguente epigrafe

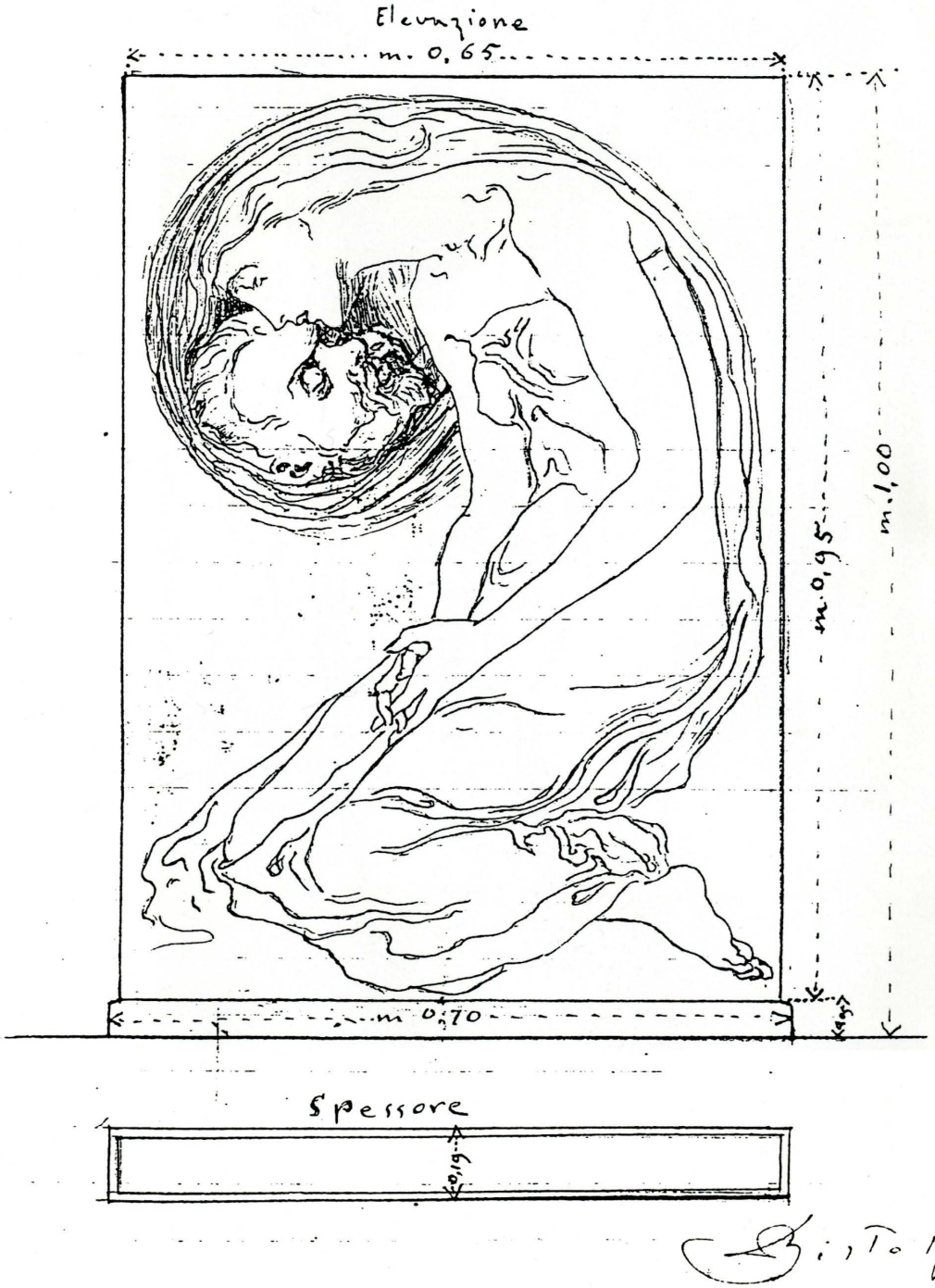
Alla Memoria dolce e buona
di Domenico Paolella nato a Castelluccio Valmaggiore il 23 luglio 1852 morto a Torino il 27 Aprile 1897
La moglie e i figli con pietà profonda e con immutabile amore ——
Accolga Ill.mo Sig. Sindaco i segni della mia profonda stima

Di V. S. Ill.ma
Dev.ma Carsilla Paolella

Torino 13 Ottobre 1902.

Dist. 4

progetto **PAOLELLA**



Il documento reperito all'Archivio Storico del Cimitero fornisce solo la data del permesso per la collocazione del monumento: il dicembre del 1957 e non indica il nome dell'artista, che recentemente è stato però identificato da Antonio Carella in seguito alla scoperta della sigla del Bistolfi in basso a destra dell'opera.

Ubicazione: Primitivo ovest D, 543 bis
Riferimento d'archivio: anno 1957, permesso 907
Scultore: Leonardo Bistolfi
Datazione: 1907-1908 ca.
Stato di conservazione: discreto
Parte architettonica in marmo, cm 100 x 210 x 132
Bassorilievo in bronzo, cm 46 x 95 x 3
Firmato sul bassorilievo, in basso a destra:

bassorilievo **CASALINI**

A sinistra di una lapide in marmo recante anteriormente l'epigrafe: CASALINI *e posteriormente:* DOTT. PIETRO CAVIGLIA, *è inserita l'opera di Bistolfi, un bassorilievo in bronzo raffigurante donne e bambini (modello in gesso al Museo Civico Giannoni di Novara; un calco alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino).*

Proviene probabilmente da un altro monumento sepolcrale, che comprendeva nella parte destra il bassorilievo con il seminatore e l'aratore sullo sfondo (modello in gesso al Museo Civico di Casale Monferrato), e nel mezzo una lapide con una croce, secondo la ricostruzione permessa alla Berresford – che ignora però l'esistenza della tomba Casalini – dalla scoperta di un disegno preparatorio dell'artista (Collezione Privata Torino).

La studiosa trova singolare «l'assenza di figure simboliche e di riferimenti precisi alla morte (a parte quello molto generico della vita che rinasce, rappresentata dalla figura del seminatore)... Bistolfi aveva persino aumentato il realismo della parte sinistra nella soppressione di una quinta figura inginocchiata in basso, ben visibile invece nel disegno, e nel bassorilievo sostituita da uno scorcio di villaggio con campanile».

Convincenti sono le argomentazione della Berresford circa la datazione approssimativa dell'opera: «Il realismo delle figure e la loro affinità con alcuni bassorilievi per la Patria *(il monumento commemorativo della Battaglia del 1706 a Madonna di Campagna), potrebbero suggerire una datazione intorno al 1907-1908, un periodo che coincise anche con la maggior influenza di Meunier nell'opera bistolfiana. Con la riserva, però, che l'opera possa essere stata eseguita anche qualche anno più tardi».*

Bibliografia: Berresford, 1984, pp. 105, 236.

Leonardo Bistolfi.

Nell'archivio del Cimitero mancano documenti relativi all'opera, datata però dalla letteratura negli anni 1921-26.
Il modello in gesso per il Dolore *fu esposto alla Galleria Pesaro a Milano nel 1921; diversi critici videro i modelli nello studio di Bistolfi negli anni 1923-24 e il monumento era certamente terminato entro il mese di marzo 1926 (cfr. Bernardelli).*

Ubicazione: Primitivo ovest B, 180
Progettista e scultore: Leonardo Bistolfi
Datazione: 1921-26
Stato di conservazione: buono
Parte architettonica in granito, cm 520 x 355 x 300
Altorilievi in bronzo (da sinistra):
a) Il Dolore, *cm 100 x 187 x 50*
b) La Poesia, *cm 105 x 200 x 60*
c) L'Amore, *cm 88 x 180 x 57*
Firmato in basso a destra sul basamento: «BISTOLFI».

monumento **HOFMANN**

Sopra una esedra in granito – forma prediletta da Bistolfi per i monumenti pubblici degli stessi anni – e contro un muro semicircolare, sono collocate tre figure femminili in altorilievo in bronzo, raffiguranti da sinistra: Il Dolore, la Poesia, l'Amore *(epigrafi sotto le singole sculture).*
Al centro del basamento vi è l'iscrizione: HOFMANN.
Come sottolinea la Berresford, è questo l'ultimo grande monumento funerario di Bistolfi, in un periodo che vede l'artista impegnarsi soprattutto nei monumenti pubblici e diminuire la sua produzione funeraria, che ha spesso un'iconografia ripetitiva ed è affidata volentieri, nell'esecuzione, agli allievi.
La figura del Dolore *«è la più astratta, la più anatomicamente distorta nel tentativo di esprimere un estremo dolore per mezzo di gesti spasmodici»; nella* Poesia *domina «un'espressiva drammaticità», nell'*Amore, *che tiene fra le mani un nido di uccellini, «una soave tenerezza» (Berresford).*
«Da sinistra a destra si sviluppa un crescente interesse nella rappresentazione del nudo: dai panneggi arbitrari che animano la superficie del Dolore, *ai turbinosi veli della* Poesia, *ai sottili drappeggi dell'*Amore *che circondano, ma non coprono la figura. Contemporaneamente, il livello del rilievo, più basso nel* Dolore, *aumenta da sinistra a destra fino al quasi tutto tondo dell'*Amore*» (cit.).*
Lo stile di Bistolfi, messa in disparte ogni sottigliezza floreale, guarda ad un neo-michelangiolismo in voga tra i rodiniani ed i tardo-simbolisti mitteleuropei.

Bibliografia: Gigliotti d'Andrea, 1923, pp. 245-7; Bernardelli, 1926, p. 4; Bossaglia, 1981, tav. 32; Berresford, 1984, pp. 127, 243.

Ubicazione: Primitivo ovest C, 491
Riferimento d'archivio: anno 1920, vol. XCVI, permesso 1283
Progettista e scultore: Leonardo Bistolfi
Datazione: 1923-26 ca.
Stato di conservazione: ottimo
Parte architettonica in marmo, cm 280x120x370
Bassorilievi in marmo, cm 58x187x9 ciascuno
Firmato sul bassorilievo di destra, in basso:

monumento **HESS**

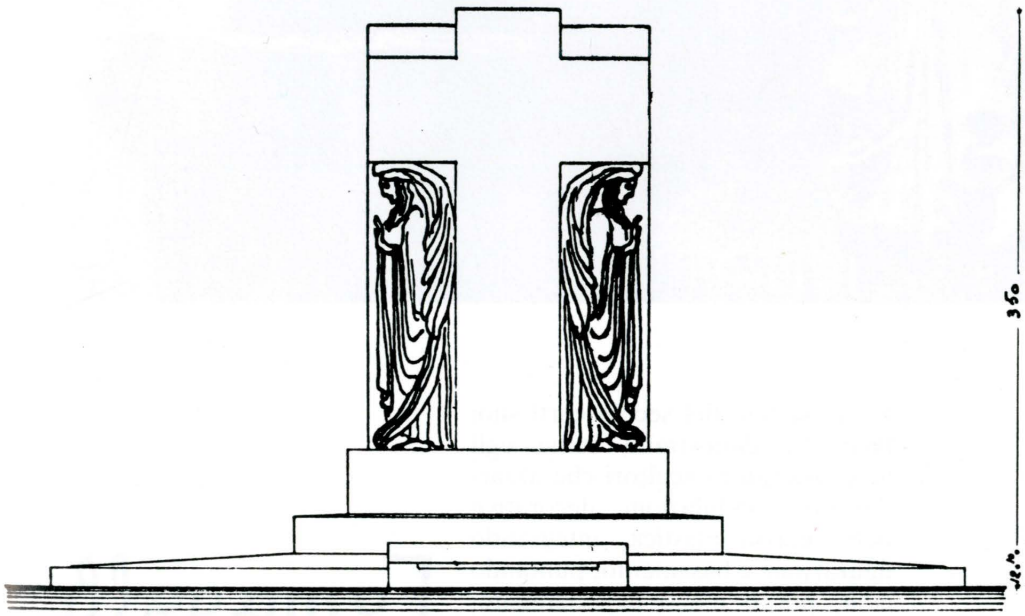
Nel settembre del 1920 la famiglia Hess presentava all'apposita Commissione del Cimitero un «progetto di tomba con venti loculi», che non comprendeva ancora la parte monumentale. I lavori furono terminati nei primi mesi dell'anno seguente. Nel dicembre 1923 veniva presentato il progetto dell'opera di Bistolfi, per altro completamente ignorata dalla letteratura fino alla scheda della Berresford in Bistolfi 1859-1933 - Il percorso di uno scultore simbolista, *pubblicato nel 1984. La studiosa giunge a convincenti conclusioni per quanto riguarda la datazione dell'opera: il monumento è privo di iscrizioni, ma la sua collocazione vicino alla tomba Hofmann, dove è tumulata una «Lydia Hofmann Hess», può far dedurre che le due famiglie fossero imparentate e le commissioni dei due monumenti pressoché contemporanee (1923-26 ca.).*

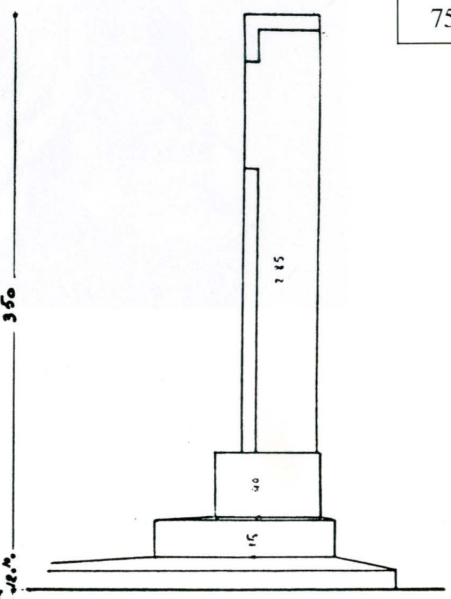
Bibliografia: Berresford, 1984, pp. 124, 242.

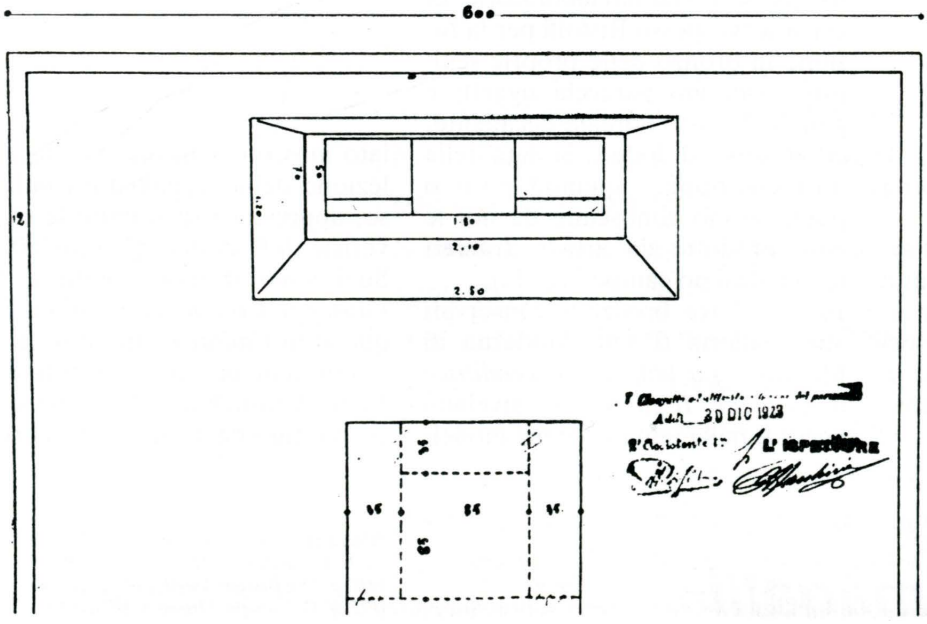
Un blocco di granito a forma di croce reca sotto ciascun braccio un bassorilievo «à plat» in marmo raffigurante un angelo. Le due figure sono identiche ma rivolte dalla parte opposta.

«La loro intenzionale funzione decorativa è sottolineata dalla loro simmetria, e dall'uso decorativo del bronzo (che contrasta col marmo) nella corona degli angeli, nella rosa che ciascuno porta, in una ricca corona vegetale posta davanti alla tomba e nell'iscrizione: FAMIGLIA HESS, *su una lapide davanti» (cit.). Il grafismo dell'opera pare congelare l'atteggiamento dell'angelo e richiama quel gusto secessionista che aveva ispirato i bassorilievi dell'edicola Toscanini al Monumentale di Milano (1906-1911).*

FAMIGLIA HESS







Monumento per la Famiglia

HESS

da erigersi nel Cimitero Gene-rale di Torino - Campo primi-tivo ovest N° 1494

Scala 1:20

Torino, li

L'autore

Leonardo Bistolfi.

Il Proprietario

Giuseppe Hess

Ing. Adolfo Hess

Fumagalli

Nacque a Torino nel 1864 e morì a Milano nel 1941.
Scultore e orafo, soprattutto d'argento, fu personalità interessante della Torino liberty. Dopo aver lavorato nello studio di Bistolfi, esordì alla Promotrice nel 1890 ed in seguito espose alle mostre torinesi e a Venezia (nel 1914).

Verso la fine del secolo certi suoi bronzetti dimostrano come egli fosse tra quegli scultori che azzardavano «ondulazioni decorative nella massa plastica, integrando figurazione e basamento, puntando cioè, più o meno consciamente, nella direzione della statua-oggetto» (Rosci). Dal suo laboratorio, di cui si servì spesso Bistolfi per la fusione in bronzo delle proprie sculture, uscirono parecchi oggetti e gioielli di gusto floreale-decadente, ed «è titolo di lode... la data della loro creazione... quando poco o punto erano conosciute da noi le cose prodotte da artisti stranieri nel medesimo campo» (E.T.).
Invece, i tre bronzetti conservati alla Galleria d'Arte Moderna di Milano – *La lattaia, La venditrice di castagne, Il guerriero* – rivelano ancora, nella tematica e nel modellato mosso e sensibile alla luce, la lezione della scapigliatura milanese, appresa certo tramite le opere veriste di Bistolfi degli anni '80.
Suoi sono il monumento a *San Giuseppe Cottolengo* (1902) a Bra, quello ai *Caduti* a Pinerolo, la statua in rame già sulla sommità della Mole Antonelliana a Torino e varie sculture nel Cimitero di Torino.

Celestino Fumagalli

Bibliografia: De Filarte, 1897, p. 3; E.T., 1902, pp. 21-4; Ferrettini, 1912, p. 6; f., 1912, p. 6; Soldati, 1937, p. 130; Bessoni Aurelj, 1947, p. 236; Rosci, 1972, p. 52; Caramel-Pirovano, 1974, p. 38.

Ubicazione: Primitivo, nicchione 223
Progettista e scultore: Celestino Fumagalli
Datazione: 1897
Stato di conservazione: buono
Parte architettonica in granito, cm 209 x 310 x 185
Busto in bronzo, cm 60 x 75 x 55
Bassorilievo in bronzo, cm 60 x 162 x 4
Firmato sul lato destro del busto: «FUMAGALLI».

monumento **BERTETTI**

Bibliografia: De Filarte, 1897, p. 3.

Non è stato reperito alcun documento relativo all'opera e la sua datazione è ricavata da un articolo di Ugo De Filarte apparso sulla «Gazzetta del Popolo» nel novembre 1897.

Sulla parte architettonica formata da alcuni rozzi macigni di granito è posta frontalmente l'epigrafe: COMM. AVV. PIETRO BERTETTI / PASSÒ ALLA QUIETE DEL SEPOLCRO / IL 26 LUGLIO 1896 A SOLI 42 ANNI / FU SAGGIO AMMINISTRATORE / DI PIE OPERE BENEMERITO / A PERENNE MEMORIA / LA SORELLA QUESTO RICORDO POSE.

Sopra l'epigrafe, a destra vi è il busto-ritratto del Bertetti, modellato con abilità e precisione descrittiva; a sinistra un bassorilievo raffigurante una giovane donna, secondo un gusto squisitamente liberty nelle vesti fluttuanti e leggere che ne lasciano intravedere il corpo, nei mazzi di fiori che la circondano e sembrano levitare nell'aria con lei.

COMM. AV
PIETRO BERT

RICORDANZA PERENNE DI ROSA POLASTRI
1827 1902
FIGLI VIRGINIO ED ARISTIDE

Ubicazione: Primitivo, nicchione 112
Riferimento d'archivio: anno 1902, vol. XLV, permesso 291
Progettista e scultore: Celestino Fumagalli
Datazione: 1902-03
Stato di conservazione: discreto
Basamento in granito, cm 88x33x60
Bassorilievo in bronzo, cm 70x100x20
Firmato sul bassorilievo, a destra: «FUMAGALLI».

bassorilievo **POLASTRI**

Nel dicembre 1902 i fratelli Virginio e Aristide Polastri chiesero all'apposita Commissione «di poter posare sulla tomba della loro defunta madre un ricordo consistente in un bassorilievo allegorico», di cui veniva allegato il progetto (A.S.C.M.). La posa in opera avvenne nel marzo 1903.
Sopra il basso basamento parallelepipedo è posto il bassorilievo bronzeo raffigurante una giovane donna inginocchiata.
In alto è incisa l'epigrafe: A RICORDO PERENNE DI ROSA POLASTRI / 1827-1902 / I FIGLI VIRGINIO ED ARISTIDE / (e le sue donne al fuso ed al pennacchio) / XV PARADISO.
I versi del poema dantesco, i ceri accesi, il rosario che la fanciulla reca nella mano sinistra dànno alla delicata immagine una valenza simbolica, mentre la modellazione vibrante e il motivo decorativo dei fiori rivelano l'adesione a soluzioni tipicamente liberty.

Visto nulla osta all'introduzione
del contro disegnato ricordo funebre
con che in tutto sia eseguito a
norma delle vigenti disposizioni
sui Cimiteri.
La sua posa a ~~sito~~ dovrà farsi
in modo da lasciare salvi ed im-
pregiudicati i diritti degli altri compro-
prietari della sepoltura.
Torino 20 Dicembre 1902

L'Ispettore
Parelli

F. F. Sindaco
Palestrino

Torino il 27 Marzo 1903 V.° L'assistente
Maffiotti

V.° Il Direttore
Tallone

Bibliografia: *Ferrettini, 1912, p. 6; f., 1912, p. 6.*

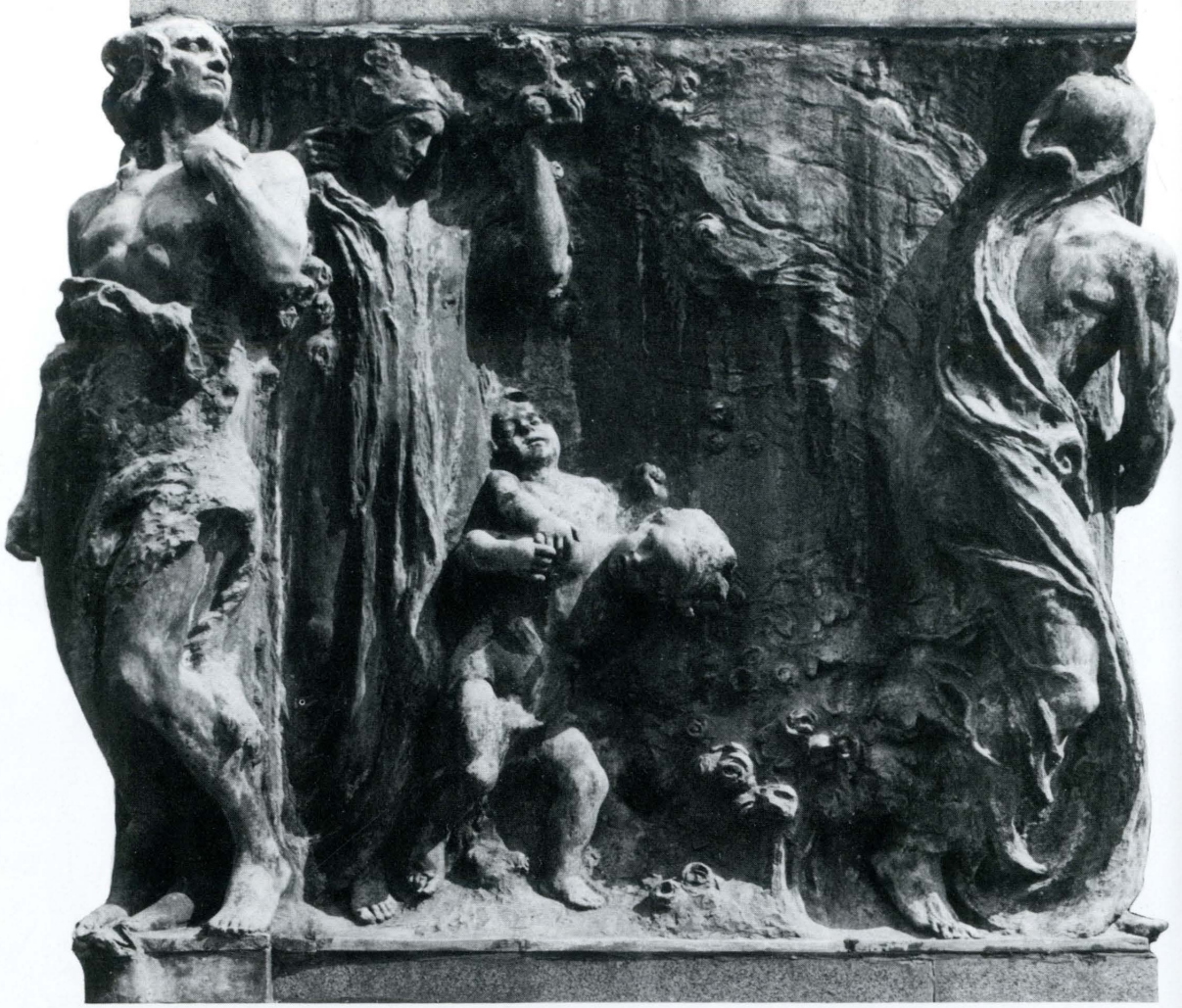
La posa in opera del monumento avvenne nel 1912 (cfr. Ferrettini; f.).
Nel luglio 1914 Callisto Emprin, concessionario della sepoltura, chiese di poter collocare «due lapidi in bronzo col nome delle due defunte già inumate» e «una targa in bronzo sulla parete interna posteriore raffigurante La Deposizione dalla Croce*», non firmata, ma probabilmente opera anch'essa del Fumagalli (A.S.C.M.).*
La targa bronzea all'interno dell'edicola con l'epigrafe: SCULTORE CELESTINO FUMAGALLI / 25 MARZO 1864 - 6 NOVEMBRE 1941, *ha permesso di scoprire come l'artista, sepolto dapprima in un campo comune del Cimitero, dopo pochi giorni abbia trovato più degna sistemazione nella tomba Emprin (Archivio del Cimitero: registro delle sepolture).*
Attorno a tre lati di una struttura parallelepipeda sormontata da una croce e circondata in basso da una gradinata (sul primo gradino anteriore è la scritta: FAMIGLIA EMPRIN*), si svolge un grande altorilievo in bronzo. All'epoca, i critici della «Gazzetta del Popolo» e de «La Stampa» (cit.), pur commentando diffusamente il monumento, non dànno alcuna spiegazione circa l'iconografia.*

Ubicazione: Primitivo nord B, 357
Riferimento d'archivio: anno 1914, vol. LXXIV, permesso 188
Progettista e scultore: Celestino Fumagalli
Datazione: 1912-1914
Stato di conservazione: buono
Parte architettonica in marmo, cm 400 x 270 x 400
Altorilievi in bronzo, cm 210 x 150 x 25 ciascuno
Bassorilievo interno in bronzo, cm 52 x 73 x 3
Firmato sull'altorilievo centrale, in basso a sinistra: «C. FUMAGALLI».

monumento **EMPRIN**

Tuttavia ci pare evidente che le figure e i gruppi di figure abbiano un loro significato allegorico: nel quadro di sinistra potrebbero essere rappresentate la Giovinezza *e l'*Infanzia *(l'uomo e la donna; i due putti); nel quadro centrale il* Dolore *(i due uomini) e la* Morte *(la figura distesa tra i fiori); infine in quello di destra la* Fede *(le tre figure femminili dal mistico ardore) che permette di superare il dolore (ancora rappresentato dalle figure sedute?). Vari aspetti della vita umana, insomma, uniti dalla sovrastante croce, simbolo della giustizia divina.*

Del resto l'opera s'ispira esplicitamente al monumento sepolcrale per il sen. Tito Orsini di Bistolfi (1899-1907). Esso rappresenta dieci figure in altorilievo, poste tra il basamento ed una grande croce, simboleggianti fra l'altro la Giovinezza, *l'*Infanzia *(anche qui due putti), il* Dolore *(un uomo inginocchiato con il volto tra le mani), la* Fede *(una fanciulla che volge lo sguardo al cielo): l'opera è significativa «per lo sforzo compiuto nella ricerca di un nuovo linguaggio simbolico, con il quale interpretare una moderna e civile visione della morte», e per «la nuova tendenza dell'iter bistolfiano verso il ricupero del concetto classico della forma umana» (Berresford, 1984, p. 84). A tale tendenza, oltre che al concetto dell'opera, si rifà il Fumagalli in queste sculture: i gesti teatrali e la forte plasticità delle figure sopraffanno l'eleganza liberty dei panneggi.*



Biscarra

Nacque a Torino il 9 novembre 1866 da Carlo Felice, pittore, acquafortista, scrittore d'arte, e da Antonietta Alessio, esperta in miniature e lavori in smalto.
Iscrittosi all'Accademia Albertina (e del padre, che ne fu segretario dal 1860 al 1894, è da ricordare anche l'attività di riformatore dell'insegnamento ivi impartito), seguì i corsi di Odoardo Tabacchi e Giulio Monteverde.
All'Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti del 1891 esordì con due bronzetti che gli procurarono un notevole successo: *Giuanin sensa paüra* e *La prima midaja*.
Nello stesso anno gli venne commissionato un busto di *Vittorio Emanuele II* da collocare in cima al Rocciamelone, montagna delle Alpi Graie a nord di Susa.
Negli anni seguenti l'artista si applicò soprattutto a ritratti e piccoli lavori in bronzo, caratterizzati da un modellato riassuntivo e impressionista, con i quali partecipò alle esposizioni triennali di Torino nel 1894 e nel 1896, e a quelle internazionali di Venezia nel 1905, 1907 e 1910.
Nel 1905 presentò *Medina*, statuetta in bronzo ora alla Galleria d'Arte Moderna di Torino.
Abbastanza feconda fu la produzione di opere a destinazione pubblica: il monumento a *Felice Ollier* (1903), famosa guida alpina scomparsa nel 1900 durante la spedizione del Duca degli Abruzzi al Polo Nord, a Courmajeur; quello bronzeo al chimico *Ascanio Sobrero* di fronte alla stazione di Porta Susa a Torino (in collaborazione con G. Ceragioli); l'obelisco con i medaglioni dei *Fratelli Jacopo, Giovanni* e *Agostino Ruffino* e di *Domenico Ferrari* nella piazza degli Eroi Taggesi a Taggia in Liguria; il monumento ai *Caduti* sul lungolago di Baveno (Lago Maggiore); quello al benefattore *L. Fraschetti* del 1914 a Borgosesia. Da ricordare anche nel Cimitero di Oropa la tomba *Bona* e in San Francesco da Paola a Torino il busto di *Giovanni Genta*, parroco della chiesa nella seconda metà del 1800.
Nell'ottobre del 1926 lo scultore, chiamato dal governatore De Vecchi, si recò in Somalia, a Mogadiscio, ove eseguì il monumento ai *Pionieri della Somalia* e alcune statue per la cattedrale della Consolata.
A Roma, nella III Mostra marinara del 1929, espose il gruppo *Marinai di Mogadiscio*, e nella I Mostra internazionale d'arte coloniale del 1931 *Donna somala, Elefante* e *Cammello*.
Esperto cacciatore, era specializzato in sculture di animali. Morì a Torino il 12 marzo 1943.

Bibliografia: Stella, 1893, p. 626; Soldati, 1937, p. 96; Callari, 1909, p. 107; Verga, 1910, IV, p. 55; Zanzi, 1943, p. 3; Bessone Aurelj, 1947, p. 76; Venturoli, 1968, p. 603-4.

Cesare Biscarra

Ubicazione: III Ampliazione nord, 7
Riferimento d'archivio: anno 1902, vol. XLVI, permesso 520; anno 1903, vol. XLVIII, permesso 553
Progettista e scultore: Cesare Biscarra
Datazione: 1902-1903
Stato di conservazione: discreto
Parte architettonica in granito, cm 280 x 305 x 150
Altorilievo in bronzo, cm 174 x 275 x 72.

monumento **POCCARDI**

Il monumento non è firmato, ma l'attribuzione e la datazione sono possibili grazie ad alcuni documenti dell'Archivio Storico del Cimitero. Nella domanda per la licenza di costruzione, datata 26 agosto 1902, Cesare e Paolo Poccardi, concessionari della sepoltura, dichiarano che il monumento «sarà messo in opera sotto la sorveglianza del sig. Biscarra Cesare che lo eseguì».

Nell'ottobre 1903 i medesimi concessionari chiedono di poter collocare una cancellata e «riprendere i lavori sulla tomba ed ultimare il collocamento dei bronzi, asportando alcuni pezzi che saranno necessariamente rifusi e rimessi a posto».

La posa in opera della parte scultorea, che ricopre ad arco le pareti interne di una semplice edicola (in alto e frontalmente è l'epigrafe: FAMIGLIA POCCARDI), dovette presentare impreviste difficoltà, e sono tuttora assai vistosi i punti di saldatura tra le varie parti bronzee. Nella parte destra sono, in altorilievo, i busti-ritratto dei coniugi Poccardi, con l'iscrizione: A PERENNE RICORDO / DI QUELLA RETTA COSCIENZA / E SERENA OPEROSITÀ / CHE ILLUMINATA DAI DOMESTICI AFFETTI / ADORNARONO L'ESISTENZA / DEL CAV. GIUSEPPE POCCARDI / 1837 + 1900.

A sinistra, una sorgente che scaturisce da una piccola grotta bagna tre graziose fanciulle. La scena – il cui significato allegorico è probabilmente la morte vista come purificazione e ritorno nel grembo della natura – è raffigurata secondo un gusto floreale-liberty, evidente nella vegetazione che ricopre la grotta, nella struttura sinuosa delle figure, nel compiacimento sensuale delle membra che s'intravedono attraverso il leggero velo dell'acqua.

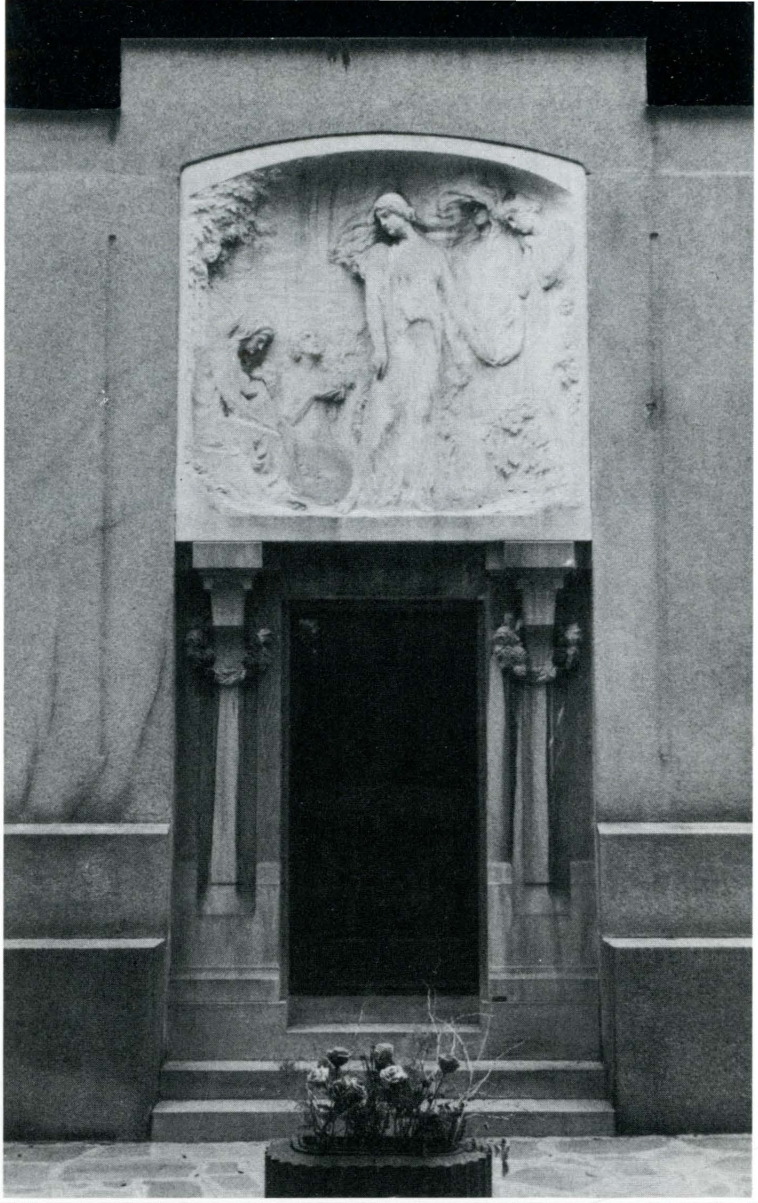
Nel luglio 1922, Andrea Remmert, concessionario della sepoltura, presentava all'Ufficio tecnico del Cimitero un progetto «per la costruzione di un'edicola funeraria con sottostante cripta... opera per la parte ornamentale dello scultore Cesare Biscarra e per la parte architettonica e costruttiva dell'ing. Giovanni Tirone». La commissione igienico-edilizia non concesse l'autorizzazione «in vista della forma del coronamento dell'edicola, di fattura moderna, non architettonica e non armonizzante colla sagoma dell'elevazione bugnata, nonché per l'effetto della evidente sproporzione fra la ristrettezza dell'architrave della porta e la larghezza dei suoi stipiti sormontati da motivi di decorazione di discutibile aspetto ed intonazione».

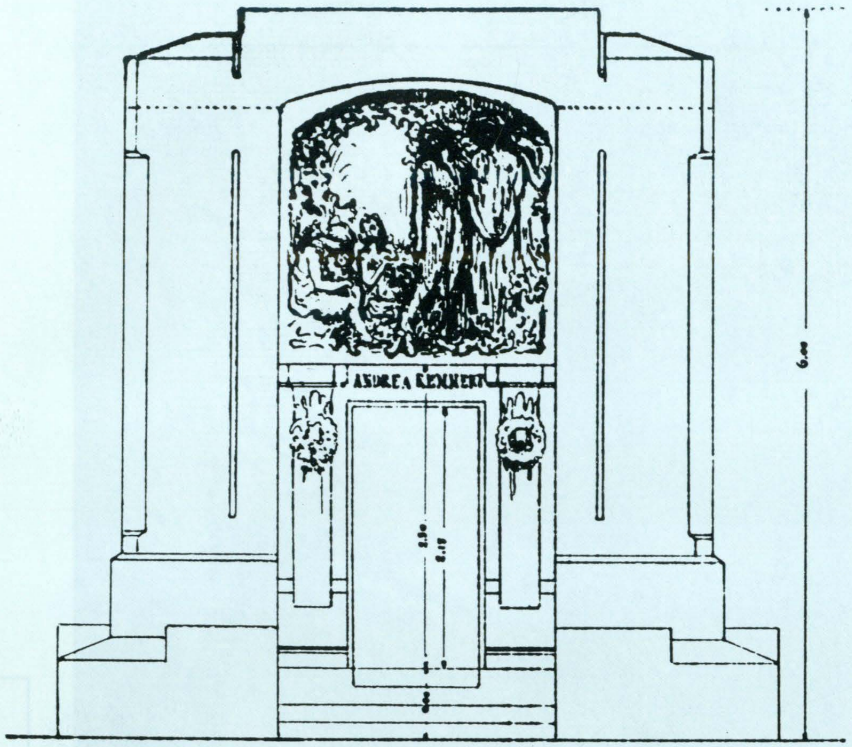
Un secondo progetto, firmato dal Tirone e presentato nel settembre dello stesso anno, proponeva l'«aumento dell'altezza totale», la «modifica delle mensole portanti laterali alla porta in modo da formare due lesene» e l'«aumento dell'altezza della piccola cornice sotto il cappello». Nonostante la concessione del nulla-osta, nel gennaio 1923 fu presentato un terzo progetto firmato solamente dal Biscarra, che la Commissione tecnico-edilizia approvò «ritenendolo di qualche maggior pregio in confronto ai precedenti, tanto più che il Comm. E. Rubino si incaricava di fare le raccomandazioni del caso al progettista».

Ubicazione: Primitivo ovest A, 457
Riferimento d'archivio: anno 1923, vol. CII, permesso 311
Progettista e scultore: Cesare Biscarra
Datazione: 1922-1925
Stato di conservazione: ottimo
Parte architettonica in granito
Bassorilievo esterno in marmo
Altorilievo interno in marmo
Firmato sull'altorilievo esterno, in basso a destra: «C. BISCARRA».

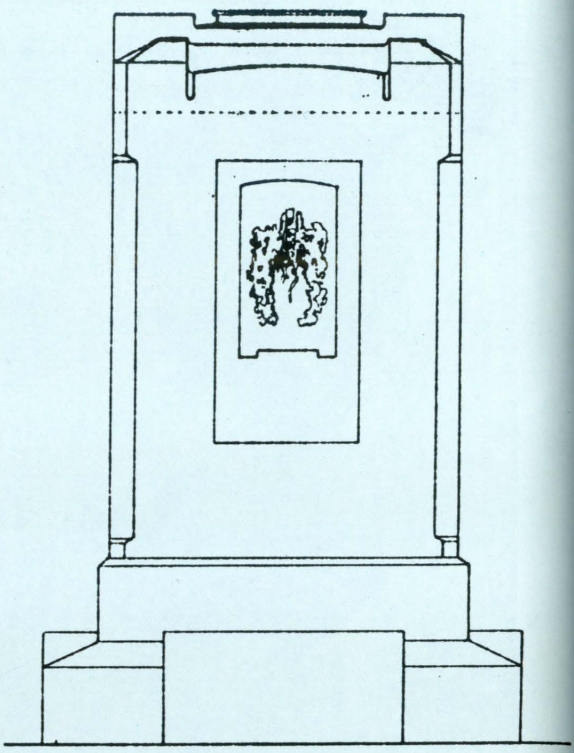
monumento **REMMERT**

Escluse alcune varianti di linee architettoniche, il progetto definitivo del Biscarra è simile ai primi due.
«La costruzione della parte muraria è affidata alla ditta dei fratelli Castellano... la parte architettonica viene eseguita in granito rosso di Baveno, meno nella facciata il grande bassorilievo in marmo di Carrara e la parte sottostante la porta in marmo verde chiaro e verde scuro di Frabosa... Internamente sarà collocato un lastrone in marmo di Carrara con un Cristo in rilievo» (A.S.C.M.).
I lavori di posa in opera terminarono nell'ottobre 1925.
Nel terzo decennio del secolo, queste sculture di Biscarra sono fedeli a formule floreali in disuso, anche per quanto concerne il tipo di raffigurazione simbolica. Nel bassorilievo interno la figura scarna del Cristo in croce è addolcita dall'elemento floreale, simbolo della vita che risorge. In quello esterno, il fascino sensuale della figura centrale, la grazia efebica dei corpi appena profilati dei due fanciulli, la profusione della vegetazione in funzione decorativa ma anche simbolica, l'euritmia di tutta la composizione, tolgono al tema del distacco dalla vita terrena (rappresentata dalla donna seduta con il bambino) ogni aspetto tragico. Solo la figura che tiene per mano la fanciulla, esplicito riferimento alla statua Il Sogno *di Bistolfi (1900, Cimitero Monumentale di Milano) per quel turbine di veli che circonda il volto, suggerisce «l'ambigua soglia che divide realtà e parvenza, vita individuale e continuità spirituale» (Bossaglia, 1982, p. 52).*

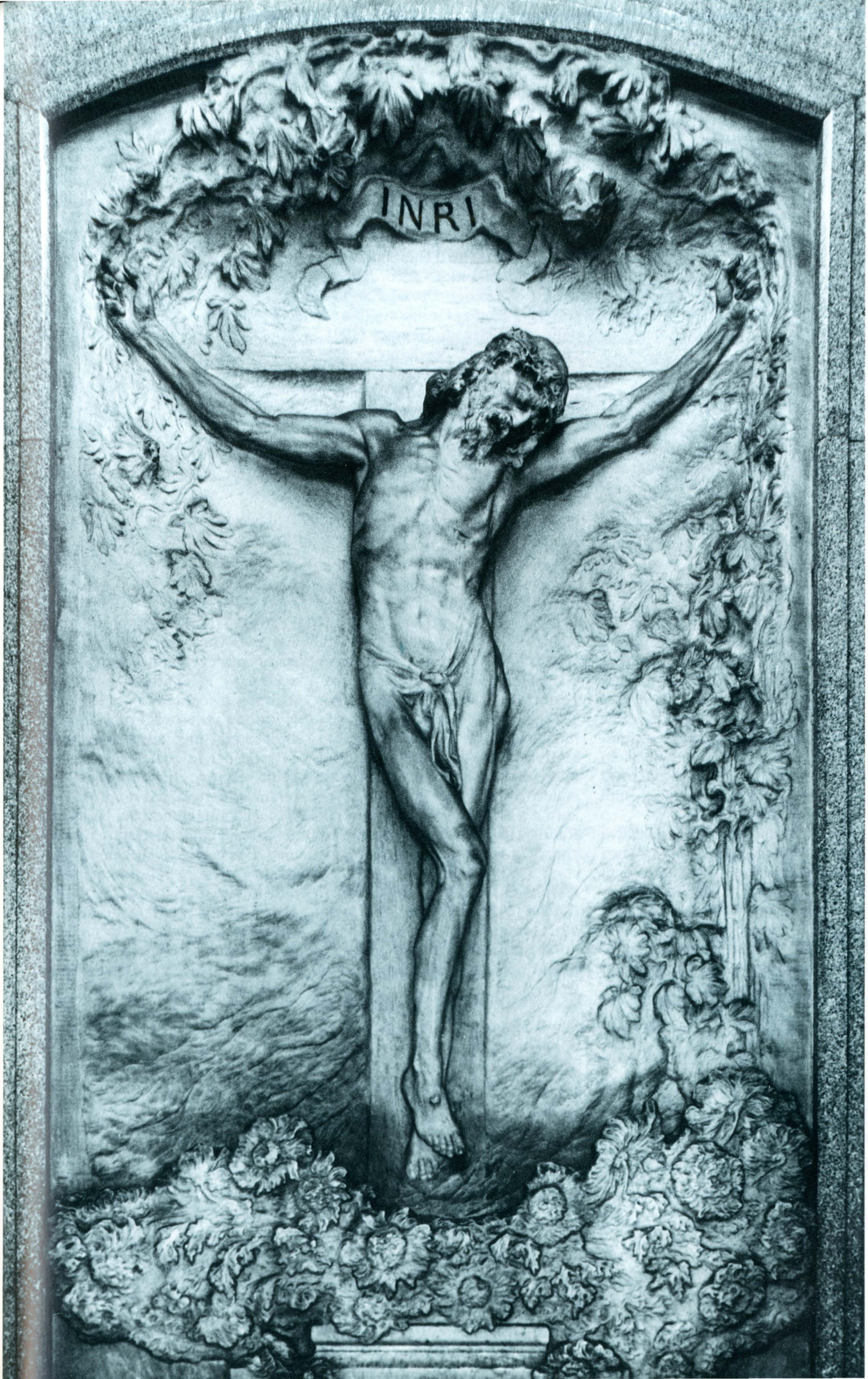




PROSPETTO PRINCIPALE 1:25



PROSPETTO FIANCO · 1:25


INRI

Nacque a Moncalieri il 1° marzo 1869. Fu scolaro di Odoardo Tabacchi all'Accademia Albertina di Torino, ove entrò dodicenne; nel 1885 aprì uno studio per proprio conto, ottenendo subito successi di critica con alcuni lavori in bronzo, come l'*Orfanella* e *Dopo il voto* (premiato al *Salon* di Parigi del 1893), in cui si rivela la lezione accademico-verista di Tabacchi e di Vela.

Compiva intanto viaggi di studio a Roma e a Firenze, e partecipava alle principali esposizioni italiane ed estere.

Nel 1892-93 faceva parte della Commissione reale per il monumento a Vittorio Emanuele II in Roma, per il quale scolpì più tardi il *Tirreno* (1910), ispirato ai nudi dell'arte romana.

Contemporaneamente eseguiva numerosi monumenti funerari (trentacinque nel solo cimitero di Torino), opere di genere (le *Comunicande*, del 1901), a soggetto sacro (*Cristo crocifisso* del 1899, *Cristo flagellato* del 1900) e simbolico (*Sogno di primavera* del 1898, *Veglia dell'anima* del 1900).

La fama dell'artista raggiungeva il culmine nei primi due decenni del '900, legata soprattutto ad una vasta produzione di ritratti dei «vip» dell'epoca, ove va cercata, specie in taluni di donne e bambini, la sua vena più autentica. Ricordiamo i ritratti di *Emily Doria Pamphili* (1901, Palazzo Doria a Roma), della *Duchessa di Genova* (1901, Galleria d'Arte Moderna di Roma), di *Donna Franca Florio* (1903, Museo Canonica di Roma), della *Regina Alessandra d'Inghilterra*, di *Edoardo VII* e della *Regina Vittoria* (tutti del 1903, Buckingham Palace a Londra), quelli del *Duchino di Genova*, del *Principino d'Aosta*, fino al busto di *Lyda Borelli* (1920, Museo Canonica). Anche l'aristocrazia e la corte di Russia gli commissionavano ritratti e monumenti (il grandioso monumento allo *Zar Alessandro II* è del 1914).

Nel 1914 otteneva la cattedra di scultura all'Accademia di Venezia ed in seguito a quella di Roma, dove si trasferiva definitivamente nel 1922. Negli ultimi anni della sua lunghissima attività artistica, lo scultore si dedicava soprattutto ad opere monumentali, come le statue equestri di *Kemal Ataturk* ad Ankara e a Smirne (1931), e di *Ismail Kedivé* (1929) ad Alessandria d'Egitto; i monumenti a *Figueroa Alcorta* (1935) a Buenos Aires; all'*Artigliere* (1930) ed ai *Cavalieri d'Italia* (1922) a Torino; all'*Alpino* a Courmajeur (1922) e a Biella (1923), a *Simon Bolivar* (1954) a Roma; ai *Caduti* (1958) ad Agrigento.

Accademico d'Italia dal 1929 e di San Luca dal 1930, il Canonica fu nominato senatore a vita per meriti artistici nel 1950.

Si dedicò anche alla musica ed ottenne un discreto successo con alcuni melodrammi. Morì l'8 giugno del 1959.

Pietro Canonica

F. Negri Arnoldi nota giustamente come «la vocazione di verista-purista ancora di schietto stampo ottocentesco» e «l'attaccamento romantico al contenuto sentimentale», dopo un esordio promettente, sia per la «singolare perizia tecnica», sia per la coincidenza dell'«ideale estetico dell'artista con la realtà oggettiva da rappresentare (il decadente mondo dell'aristocrazia prebellica)», portarono il Canonica a restringere «il campo della propria ricerca, fino a chiuderla nell'ambito di schemi preordinati che rendono scontata tanta parte della sua produzione posteriore», in consapevole opposizione alle correnti artistiche più avanzate del Novecento.

Bibliografia: Stella, 1893, pp. 625-6; Ferrettini, 1908, p. 4; Callari, 1909, pp. 104-5; Callari, 1911, p. 513; Soldati, 1937, p. 105; Riccoboni, 1942, p. 475; Bessone Aurelj, 1947, p. 120; Lavagnino, 1956, pp. 677-8; Sapori, 1960; Negri Arnoldi, 1975, pp. 161-5; Bénézit, 1976, II, p. 499.

Ubicazione: Primitivo est B, 398
Riferimento d'archivio: anno 1907, vol. LX, permesso 779; anno 1908, vol. LXI, permesso 427
Progettista e scultore: Pietro Canonica
Datazione: 1908
Stato di conservazione: discreto
Parte architettonica in granito, cm 285 x 100 x 330
Bassorilievo e figura quasi a tutto tondo in bronzo, cm 160 x 220 x 42
Firmato sul bassorilievo, in basso a destra: «P. CANONICA».

monumento **PRATIS**

Nel settembre 1907, il concessionario della sepoltura chiese di poter costruire la camera sotterranea. Il permesso n. 427 del 1908, certamente relativo alla posa in opera del monumento, risulta mancante (cfr. A.S.C.M.). La datazione è tuttavia confermata da un articolo di E. Ferrettini apparso all'epoca sulla «Gazzetta del Popolo»: i lavori furono ultimati entro il novembre 1908.

Una bambina (LAURA VIGO / GENNAIO 1898 - MARZO 1907: iscrizione in basso a sinistra), raffigurata quasi a tutto tondo ancora secondo i canoni della verosimiglianza, si appoggia al cerchio con cui giocava, e pare ascoltare le voci degli angeli che, appena profilati nel bassorilievo di fondo, creano un tenue effetto pittorico; essi suggeriscono la continuità della vita spirituale dopo la morte.

Una targa sotto la parte scultorea reca un'iscrizione con dei versi tratti liberamente dalla poesia «Funere mersit acerbo», di Carducci: «ELLA GIOCAVA PER LE PINTE AIOLE / E ARRISA PUR DI VISION LEGGIADRE / L'OMBRA L'AVVOLSE: AI DOLCI GIOCHI E AL SOLE / VOLGE ORA IL CAPO ED A CHIAMAR LA MADRE».

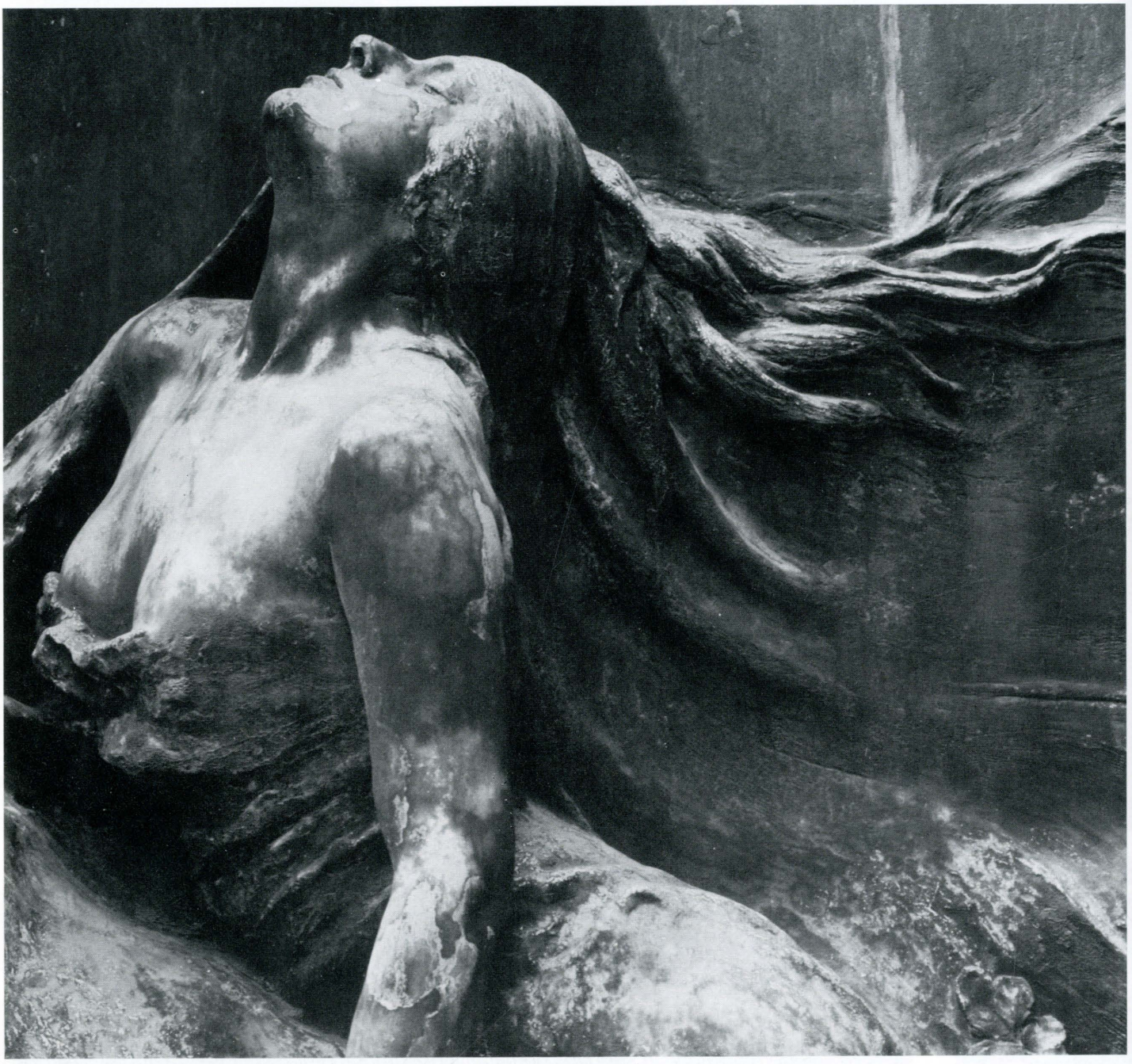
«L'aspirazione dello scultore ad una sublimazione lirica della forma, lo sforzo di esprimere la vita del sentimento» (Negri Arnoldi, 1975, p. 162), non scadono nel melodramma, come accade in altre opere del Canonica, ma creano una poesia malinconica e dolce.

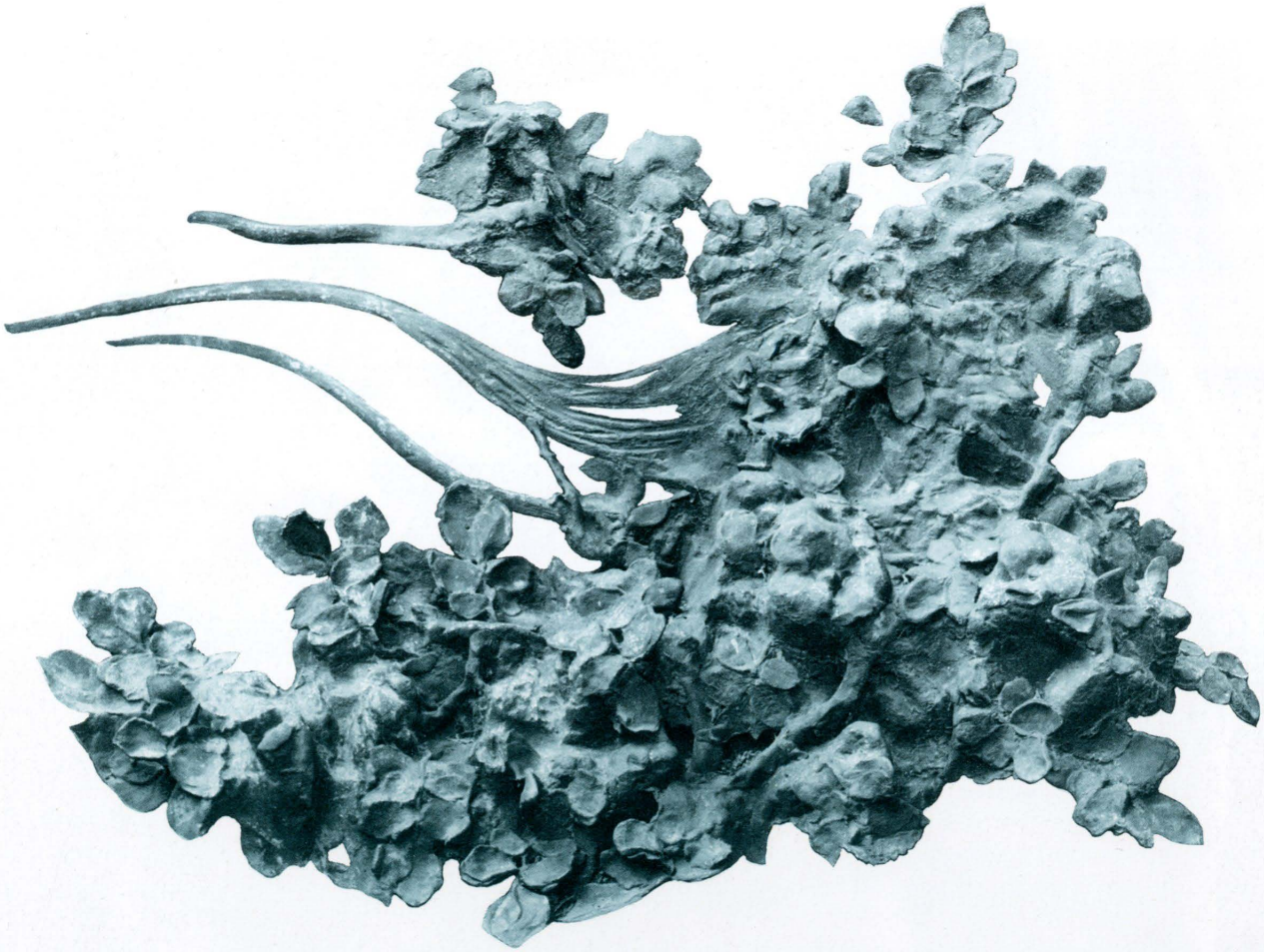
Bibliografia: Ferrettini, 1908, p. 4.

Ubicazione: III Ampliazione nord, 196
Riferimento d'archivio: anno 1920, vol. XCVII, permesso 1643
Progettista e scultore: Pietro Canonica
Datazione: 1920-1921
Stato di conservazione: buono
Parte architettonica in pietra e granito, cm 230 x 235 x 113
Altorilievo in bronzo, cm 220 x 250 x 50
Firmato sull'altorilievo, a sinistra: «P. CANONICA / F. RIVA FUSE TORINO» datato a destra: «1920».

monumento **KUSTER**

Al novembre del 1920 risale la domanda di Antonio Kuster, concessionario della sepoltura, per l'erezione di «un monumento in bronzo posato sopra una base di pietra scura greggia. La parte posteriore dell'altorilievo sarà rivestita da un lastrone di pietra a lavorazione lucida su cui sarà incisa un'epigrafe» (A.S.C.M.).
Veniva allegato il progetto dell'opera firmato dal Canonica.
Il monumento fu collocato nel maggio del 1921; il mese seguente fu applicato il lastrone di cui parla il documento, con l'iscrizione: CARLO KUSTER / TENENTE CAVALLEGGERI PADOVA / DECORATO AL VALORE / 29·IX·1896 - 9·V·1919. Vennero aggiunti in seguito i nominativi dei defunti della famiglia, tra i quali: LIDIA TABACCHI KUSTER / 19·V·1903 - 8·II·1981, nipote del famoso scultore.
Nonostante il fremito di dolore che percorre tutta la figura della fanciulla, quasi avvinghiata al masso posto ai piedi della croce, la scena non ha alcuna drammaticità: gli elementi fitomorfi, lo slancio della sensuale figura richiamano ancora – e in un artista che non ha concesso molto al gusto floreale – la sensibilità liberty ed il suo formalismo edonistico, «dove il vitalismo modernista si incontra e mescola con le tematiche della morte» (Bossaglia, 1982, p. 52).





C BETTA

Nato ad Asti il 22 luglio 1870, fu innanzitutto un ottimo fonditore, se a lui si rivolgevano molti scultori dell'epoca: fuse in bronzo, per Odoardo Tabacchi, il busto di Amedeo di Savoia per il monumento a Moncalieri (1890) e la statua equestre di Umberto I per il monumento ad Asti (1903); per Edoardo Rubino la statua di Federico Sclopis per il monumento a Torino (1905).

Era anche «scultore valente», che destinava prevalentemente la propria produzione «al mercato estero, perché nessuno lo accusi di concorrenza a coloro che sollecitano le sue opere di fonditore» (Cobalto).

Partecipò a qualche esposizione italiana a partire dal 1895. Di lui si citano le statue *Prime preoccupazioni* e *Primi amori,* opere di genere; i busti ritratto di suo *padre* e di sua *madre*, le *teste di leone* per il ponte Umberto I a Torino (1906), e una «grande opera destinata all'America» (cit.), raffigurante uno scultore morto improvvisamente, circondato dalle sue modelle e da alcune opere (1906).

Corrado Betta

Bibliografia: P. Dini, 1895, p. 187; Anonimo, 1905, p. 492; Cobalto, 1906, p. 245; Verga, 1909, p. 541; Bénézit, 1976, I, p. 717.

Ubicazione: Primitivo est A, 395
Riferimento d'archivio: anno 1935, vol. CXXXVI, permesso 304
Progettista e scultore: Corrado Betta
Datazione: 1915-1935
Stato di conservazione: buono
Parte architettonica in marmo, cm 400 x 123 x 400
Gruppo statuario a destra in bronzo, cm 90 x 175 x 120
Statua centrale in bronzo, cm 72 x 192 x 63
Gruppo statuario a sinistra in bronzo, cm 110 x 170 x 120
Firmato sul gruppo statuario a destra, in basso a sinistra: «C. BETTA».

monumento **ANSALDI**

Nel settembre 1934 Corrado Betta chiedeva l'autorizzazione per poter collocare un monumento sulla tomba della famiglia Ansaldi, presentando il bozzetto «al quarto del vero». La Commissione igienico-edilizia espresse «l'avviso di non poterlo approvare, trattandosi di composizione troppo farraginosa e poco adatta alla località dove dovrà sorgere l'ara fascista di puro stile novecento», e non più rispondente «allo spirito dei tempi moderni». Interessante una lettera dattiloscritta inviata dallo scultore al senatore Paolo Thaon di Revel, podestà di Torino, il 18 ottobre dello stesso anno: «...ebbi, nel gennaio del 1915, l'onore di una visita dell'industriale cav. Michele Ansaldi (ora defunto) il quale... mi affidò l'esecuzione del monumento funerario... Postomi immediatamente al lavoro ebbi la soddisfazione di vederla approvata dai committenti ed encomiata dal grande scultore Davide Calandra. L'opera consta dell'altare funerario su cui si elevano quattordici figure grandi al naturale rappresentanti: La vita attiva, La vita spenta, La preghiera, L'industria, Il guerriero, La madre *e* La poesia. *Sospesa una prima volta durante il periodo bellico ed una seconda per il locale inadeguato, la ripresi in seguito per espresso desiderio della vedova Ansaldi che la volle condotta a termine e sistemata, corrispondendomi tutte le maggiori spese per cui il monumento ammontò all'ingente somma di L. 357.000, non comprese le spese già sostenute per il basamento in granito e per la cripta sotterranea già in uso». Lo scultore afferma che il «debilitante giudizio» della Commissione «non risponde a verità e giustizia», perché l'opera è «armonica ed equilibrata e di concezione originale», e confida nel «prezioso intervento» del senatore affinché venga «concessa l'autorizzazione».*

Nel maggio del 1935, finalmente, era permessa «l'introduzione dei soli due primi gruppi laterali e della statua centrale», eliminando «i gruppi intermedi ed il rivestimento in bronzo dei fianchi» (A.S.C.M.).
I lavori di posa in opera furono ultimati nel novembre 1935.
La figura centrale, una giovane donna dall'espressione intensa con le mani giunte, rappresenta certamente La preghiera.
Nel gruppo a destra si trovano probabilmente Il guerriero, L'industria *(la donna dall'atteggiamento altero che tiene in mano un martello) e* La madre*; il gruppo a sinistra è costituito da due figure femminili teneramente abbracciate e da una donna con due bambini (*La poesia *e* La vita attiva*?).*
L'opera rispecchia la tendenza, nel secondo decennio del secolo, ad una sorta di simbolismo classicheggiante piuttosto enfatico, che si avvale di formule monumentali dall'intensa plasticità. Ma le sculture di Betta, per il compiacimento descrittivo di qualche particolare (nella figura del guerriero*) e per il modo largo di trattare i lunghi paludamenti, si ricollegano anche ai moduli veristi.*

Corrado Betta

Francesco Sassi

Nacque a Vercelli nel 1870. Dopo aver lavorato per qualche tempo nello studio del Tabacchi, espose alla Promotrice, «acquistando notorietà di giovane ben disposto a severe e nobili affermazioni artistiche» (Stella). Si ricordano: nel 1889 *Studio di testa* e *Spunta il sole* (busto in bronzo, Galleria d'Arte Moderna di Torino), nel 1890 *Corpo a corpo* (gruppo in bronzo), nel 1891 un busto in gesso e un busto in marmo. Si dedicò prevalentemente a piccoli lavori in bronzo e alla scultura cimiteriale (molte tombe al Monumentale di Torino), «indicando tra i due secoli... felicissime intuizioni liberty» (Mallé).

Suoi sono i monumenti al *Carabiniere Scapaccino* in una caserma di Roma, e ai *Caduti* nella piazza Umberto I di Fossano (1924).

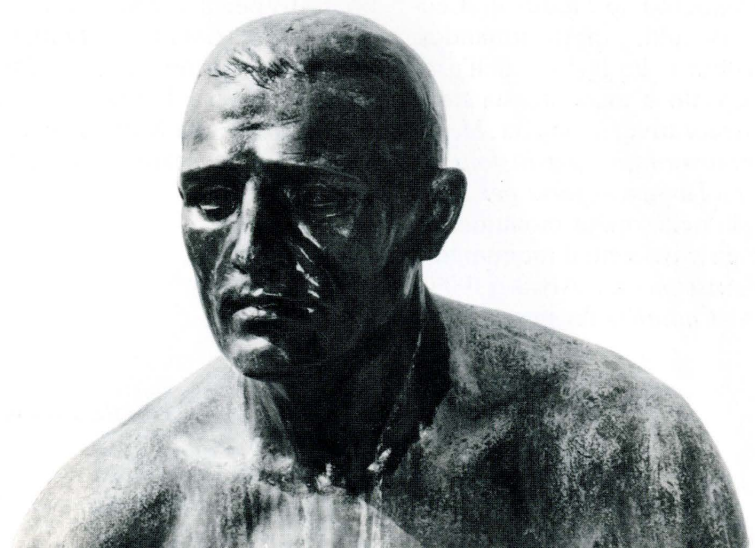
Bibliografia: Stella, 1893, p. 627; Soldati, 1937, p. 172; Mallé, 1974, p. 226.

Ubicazione: Primitivo ovest A, 461
Riferimento d'archivio: anno 1921, vol. XCIX, permesso 945
Scultore: Francesco Sassi
Datazione: 1921-1925 ca.
Stato di conservazione: buono
Parte architettonica in granito, cm 510 x 403 x 50
Statua in bronzo, cm 188 x 180 x 132
Firmato sul lato sinistro del basamento: «F. SASSI».

monumento **GROSSO**

F. SASSI

Nell'aprile 1921 Giuseppe Grosso, concessionario della sepoltura, presentava la richiesta di costruire la camera sotterranea, ultimata nel giugno 1923. Intorno a questa data si deve probabilmente la collocazione del monumento.
La scultura del Sassi è ancora un'opera simbolista.
*Questo vigoroso contadino che impugna deciso la falce, raffigurato secondo uno stile verista che pare risentire dell'influsso rodiniano nell'evidenza della resa anatomica, rappresenta l'apologia dell'operosità umana. Come Enrico Butti nell'*Allegoria del lavoro *al Monumentale di Milano (1912), lo scultore, «con una sorte di simbologia laica», esalta non «un particolare lavoro, ma il lavoro. Lo specifico lavoro dei campi, d'altronde, diviene anche simbolo del rigenerarsi della vita e quindi dell'uomo in un ininterrotto rinnovarsi, di cui la morte è un episodio transeunte» (Caramel, 1981, p. 66).*



Arturo Stagliano

Nacque a Napoli il 13 marzo 1870. Iscrittosi ai corsi dell'Istituto di Belle Arti della sua città, terminò gli studi nel 1894. All'inizio della sua carriera si dedicò soprattutto alla pittura, lasciando una modesta produzione paesaggistica.

In seguito, verso il 1903, abbandonò Napoli per stabilirsi a Torino, dove frequentò lo studio di Leonardo Bistolfi, perfezionandosi nella scultura. La lezione dell'artista di Casale è evidente sia nelle opere decorative, come la *Medaglia commemorativa per Bistolfi* del 1905 e la *Targa onoraria per E.A. Berta*, sia nelle opere monumentali, tra cui ricordiamo il monumento a *Sant'Anselmo* ad Aosta (1909), quelli ai *Caduti* nella piazza della Vittoria a Treviso e nella piazza XX settembre ad Alba (1929), e il bozzetto per il concorso per il monumento a *Emanuele Filiberto di Savoia* in Torino (1932). L'artista morì nel 1936 a Torino, dove nello stesso anno, alla Mostra sindacale, si tenne una sezione postuma in suo onore.

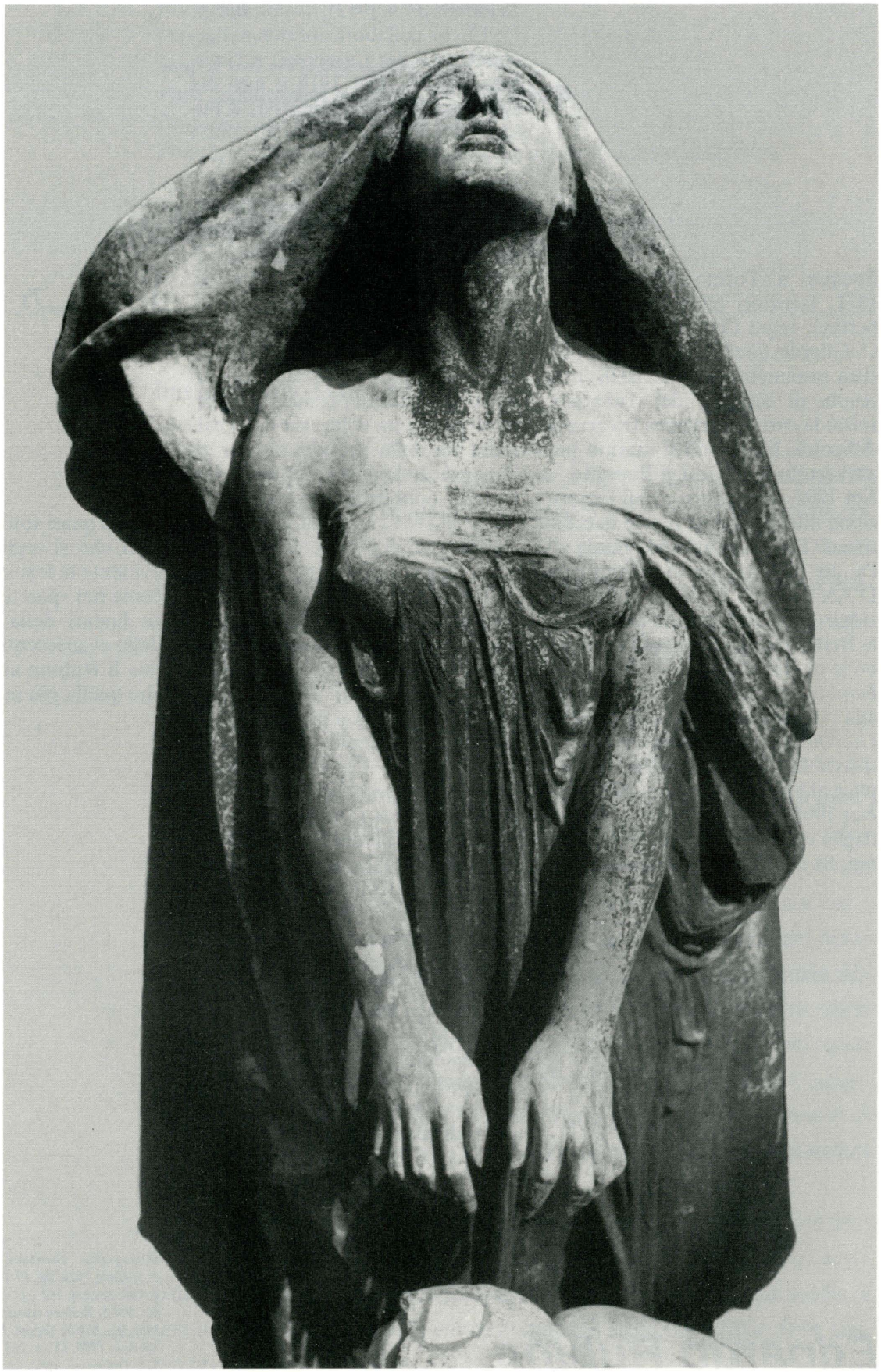
Bibliografia: Giannelli, 1916, p. 693; Anonimo, 1936, p. 169; Bessone Aurelj, 1947, p. 469; Bénézit, 1976, IX, p. 770.

Ubicazione: Primitivo ovest A, 452
Riferimento d'archivio: anno 1920, vol. XCVII, permesso 1693
Progettista e scultore: Arturo Stagliano
Datazione: 1920-1921
Stato di conservazione: buono
Parte architettonica in granito, cm 500 x 400 x 90
Gruppo scultoreo in bronzo, cm 110 x 230 x 105
Firmato sulla base della scultura, nel lato sinistro: «A. STAGLIANO».

A-STAGLIANO

monumento **OSSOLA**

La domanda per la costruzione del monumento risale all'aprile del 1920; la posa in opera terminò nel luglio dell'anno seguente (cfr. A.S.C.M.).
Il gruppo scultoreo, dedicato A MARIA OSSOLA (epigrafe sul basamento), raffigura una giovane donna che leva lo sguardo al cielo e protende le mani sul capo di un'altra fanciulla inginocchiata: il significato allegorico resta oscuro.
Lo scultore napoletano, seguendo l'evolversi dello stile di Bistolfi, di cui fu allievo e assistente, recupera il naturalismo accademico neocinquecentesco e adotta un modellato duro e classicheggiante, ricercando un simbolismo piuttosto enfatico.



Nacque a Torino l'8 dicembre 1871. Iscrittosi all'Accademia Albertina, seguì i corsi di disegno di C. Gilardi, quelli d'ornato e di plastica ornamentale di L. Belli, e la scuola di scultura del Tabacchi. Iniziò la carriera artistica fra grandi difficoltà, lavorando il marmo per altri scultori, tra i quali Bistolfi.
Nel 1902, in occasione dell'Esposizione internazionale d'arte decorativa di Torino, si affermò grazie all'aiuto dell'architetto Raimondo D'Aronco, che gli affidò la decorazione della facciata del Palazzo delle Belle Arti. Dello stesso anno sono le opere *Madonnina, Ritratto di bambina* (presentate con successo alla Quadriennale di Torino) e *Giovinezza di Nazareth* (Galleria d'Arte Moderna di Torino; una replica al Museo Peruviano di Lima).
Nel 1905, a Venezia, vinse la medaglia d'oro con l'altorilievo *Fiamme*. Si dedicò assiduamente anche alla scultura cimiteriale: da ricordare ad Ivrea la tomba *Bidasio* (1903), a Milano la tomba *Rossetti*, a Torino le tombe *Boido* (1907), *Remondini* (1912), *Porcheddu* (1912, in collaborazione con l'architetto Giulio Casanova) e *Gambaro* (1919). Del 1919 è uno dei suoi ritratti più significativi, il busto della signora *Natalia Remmert Sciamengo* (marmo, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma), in cui il non-finito, le linee frante, la posizione di scorcio ottengono vibrazioni di luce ed effetto di spontaneità. Nel 1917 Rubino divenne docente all'Accademia Albertina come «aggiunto» al corso di ornato, e nel 1924 ottenne la cattedra di scultura; più tardi ricoprì anche la carica di presidente. Si dimise più d'una volta, sia dalla cattedra sia dalla presidenza, per gli impegni di lavoro e le numerose cariche pubbliche che ricoprì fin verso il 1954, anno in cui morì a Torino.
«La presenza di Rubino all'interno dell'Accademia non significò soltanto la continuità di un insegnamento basato su un consumato mestiere (eredità trasmessa allo scultore dal suo maestro Tabacchi), ma anche il prestigio di un docente che a Torino monopolizzò – o in ogni caso controllò – le più importanti commissioni pubbliche di scultura del Ventennio» (Dalmasso).
Suoi sono a Torino i monumenti a *De Amicis* (1923), al *Faro della Vittoria* (1928, Colle della Maddalena), al *Carabiniere* (1933).
Alla morte di Davide Calandra, ne completò i monumenti al *Generale Mitre* in Buenos Aires (1925) e a *Umberto I* a Roma (1926). L'altorilievo raffigurante *La Carità* del monumento a De Amicis, serve di esempio alla Dalmasso per notare come nella «soluzione francamente *déco* di alcuni particolari» e nell'«atto quasi fotografico della bambina che si toglie il cappotto» sia evidente la lezione di Tabacchi, ma come nel «patetismo e nelle cadenze lineari della figura centrale e delle evanescenti immagini del fondo» il Rubino abbia assimilato anche quella più moderna di Bistolfi.

Bibliografia: Ferrettini, 1907, p. 4; Ferrettini, 1912, p. 5; Jona, 1928, pp. 67-78; Gabrielli, 1935, XXIX, p. 149; Soldati, 1937, p. 171; Riccoboni, 1942, pp. 504-5; Bessoni Aurelj, 1947, p. 437; Lavagnino, 1956, pp. 676-7; Sapori, 1949, pp. 28, 42, 470; Bénézit, 1976, IX, p. 163; De Micheli, 1981, p. 12, 325; Dalmasso, 1982, pp. 64, 66-68.

Edoardo Rubino

Ubicazione: V Ampliazione, arco 26
Riferimento d'archivio: anno 1907, vol. LVI, permessi 414 e 553
Progettista e scultore: Edoardo Rubino
Datazione: 1907
Stato di conservazione: ottimo
Parte architettonica in marmo, cm 500 x 325 x 75
Bassorilievo in marmo, cm 190 x 283 x 15
Firmato e datato sul bassorilievo, in basso a destra: «ED. RUBINO / 1907».

bassorilievo **BOIDO**

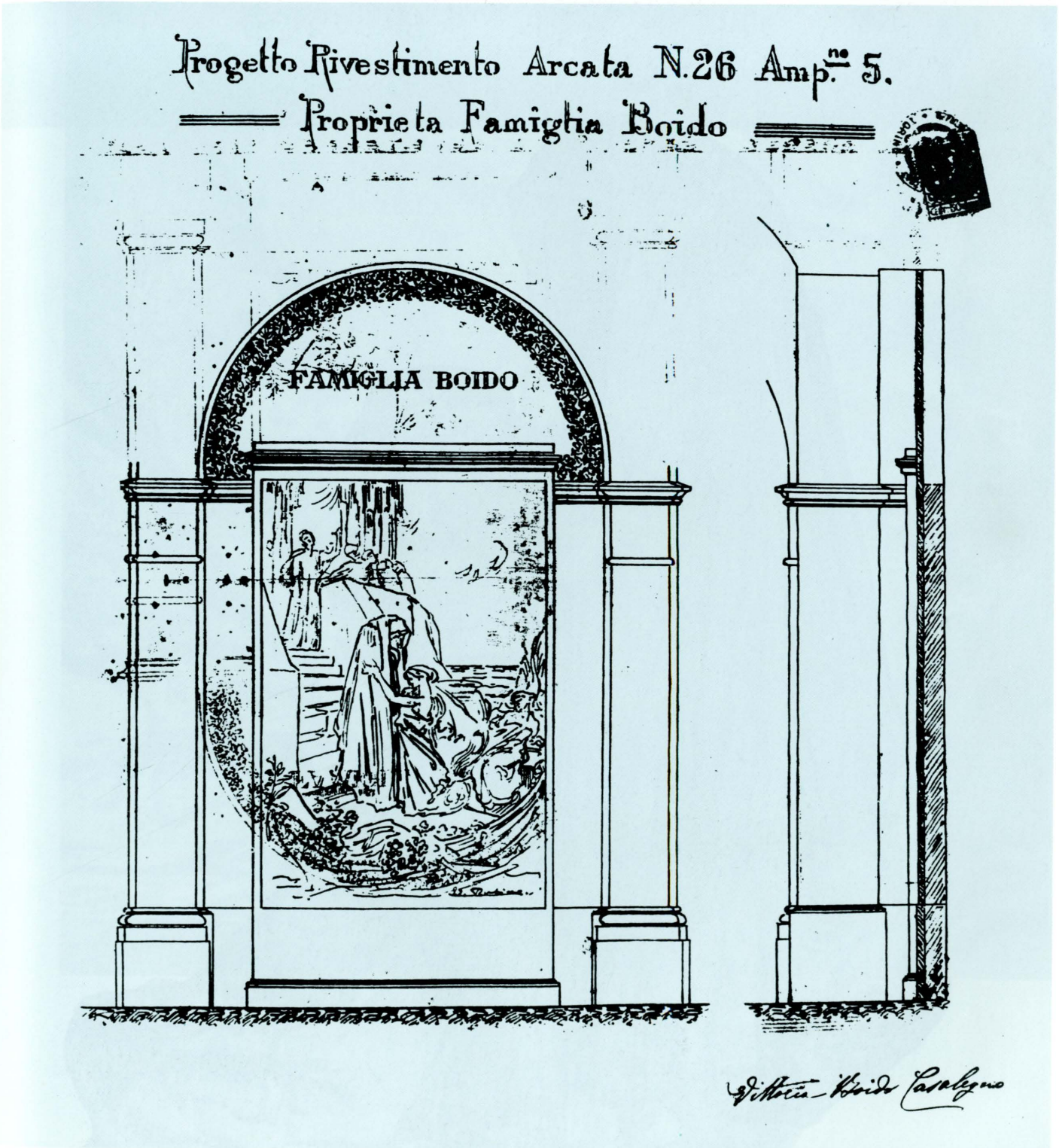
Risale al marzo 1907 la presentazione del progetto del monumento Boido, firmato dal Rubino. Nel settembre dello stesso anno, lo scultore faceva domanda per completare la decorazione: «... è mio desiderio che sia ripinto l'arco e la volta corrispondente in motivi ornamentali... La pittura verrà eseguita ad encausto e la tinta generale sarà intonata col marmo verde roja» (A.S.C.M.).

I lavori furono ultimati nell'ottobre 1910.

Bibliografia: Ferrettini, 1907, p. 4.

All'epoca, E. Ferrettini, critico della «Gazzetta del Popolo», scrive un interessante commento del bassorilievo: «L'artista... si lasciò trascinare dal fascino di quell'arte bistolfiana così suggestiva... intuì tutta la bellezza gentile dell'atto, che fa l'angelo nel ricevere quasi timidamente la morta... sentì la spiritualizzazione della vita per opera della morte nel contrasto profondo tra le due sculture principali... La figura dell'angelo è fine e delicata, ma... la linea del corpo, l'atteggiamento sembrano duri... lo stesso partito movimentato delle pieghe leggere, ondeggianti, non riesce a farci sentire abbastanza quel contrasto... col drappeggio severo, funerariamente rigido della morta. Lo sfondo roccioso e la scala, che dovevano nella loro rigida geometria contrastare con la grazia dei fiori sparsi sulla barca, non rispondono pienamente a ciò... Ben trovato e ricco di sentimento il gruppo di donne che tra i cipressi guarda dolorante la dipartita... di squisita bellezza l'angelo che siede al timone...».

«VERSO LA PACE», si legge sull'epigrafe sotto il bassorilievo: spesso è proprio lo stile liberty che «contribuisce a togliere al tema del distacco l'acerbità dello schianto, e all'immagine del dolore sostituisce di norma quella di una soffusa malinconia, che sfuma in qualche caso nel respiro della speranza» (Bossaglia, 1982, p. 52).


Progetto Rivestimento Arcata N.26 Amp.to 5.
Proprieta Famiglia Boido
FAMIGLIA BOIDO

Ubicazione: III Ampliazione, arco 51
Riferimento d'archivio: anno 1912, vol. LXVIII, permesso 364
Scultore: Edoardo Rubino
Decoratore: Giulio Casanova
Datazione: 1912
Stato di conservazione: ottimo
Decorazione a mosaico
Gruppo scultoreo in marmo, cm 265 x 194 x 90
Firmato e datato sulla base del gruppo, a destra: «ED. RUBINO 1912».

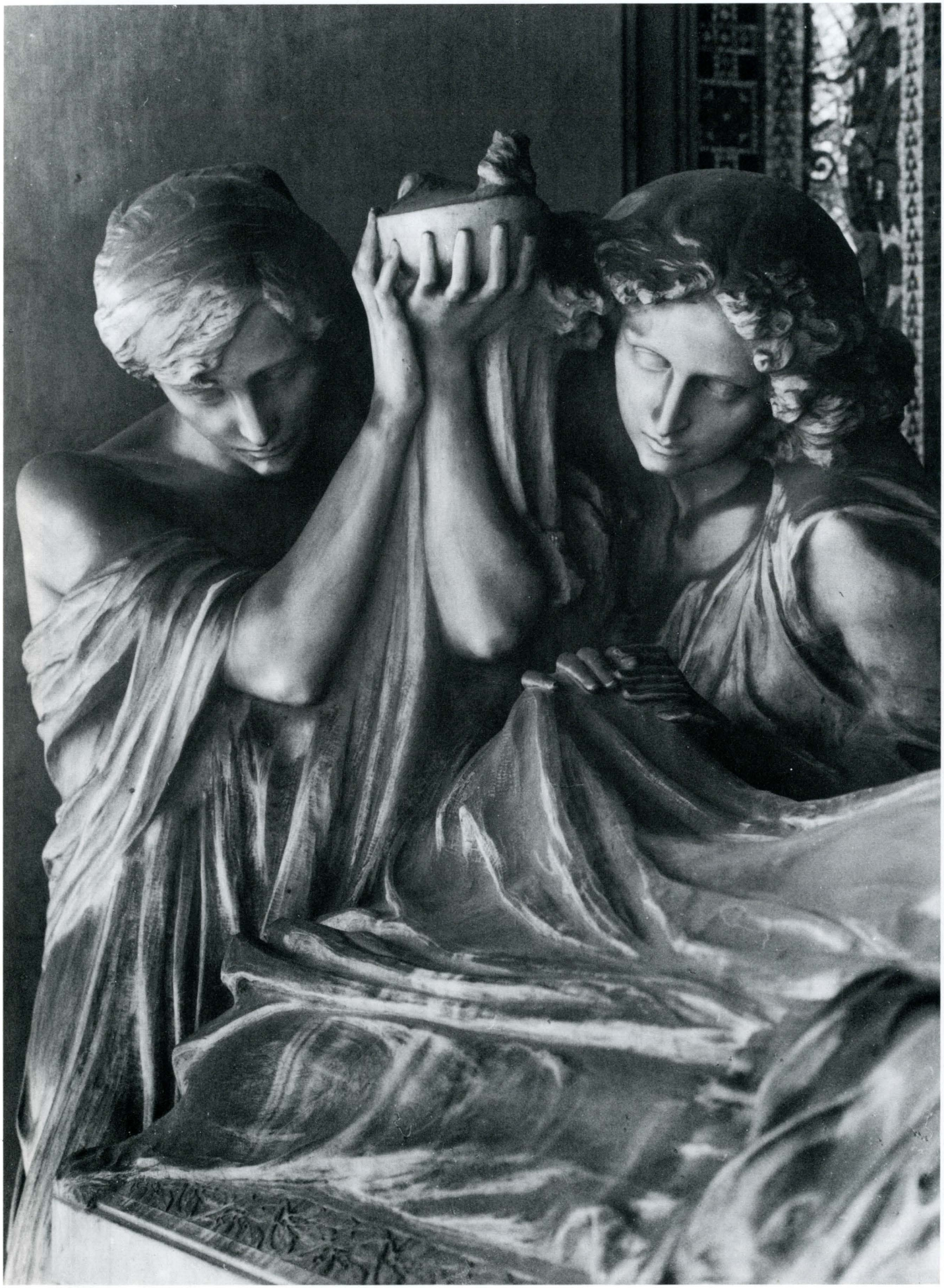
monumento **PORCHEDDU**

Nel maggio 1912, l'ingegnere Antonio Porcheddu, grande imprenditore e concessionario per l'Italia dei cementi armati Hennebique, chiedeva all'Ufficio tecnico del cimitero «di poter collocare un monumento marmoreo... ed una decorazione in mosaico che deve coprire tutte le pareti di fondo dell'arcata e le volte del portico. Il fianco e l'arco sono di marmo uguale al monumento». Veniva allegato il progetto dell'opera (A.S.C.M.).
I lavori furono ultimati entro il novembre dello stesso anno.
La parte scultorea è opera di Edoardo Rubino, quella decorativa di Giulio Casanova.
Sul sarcofago giace una fanciulla; due figure di adolescenti fanno arco con le mani al suo volto malinconico incorniciato dai fluenti capelli e da alcune rose. Sulla sinistra sono altre due pleureuses, *una delle quali tiene alta una lucerna.*
Al centro del sarcofago è l'epigrafe: AMALIA PORCHEDDU DAINESI + 1902; *in basso:* VITA MORTUORUM IN MEMORIA POSITA EST VIVORUM.
L'equilibrio della composizione, la delicatezza del chiaroscuro e soprattutto le fluttuazioni lineari evidenziano «il bistolfismo decorativo proprio di Rubino in questo momento della sua attività» (Dalmasso).
La decorazione che fa da luminoso sfondo ai toni grigi del marmo e orna la volta, colpisce per abilità d'esecuzione e ricchezza d'invenzione, secondo un gusto eclettico «tra neobizantino e neorinascimento», che «rispecchia la particolare adesione di Casanova alla corrente liberty» (cit.).

Bibliografia: Ferrettini, 1912, p. 5; Jona, 1928, p. 72, Dalmasso, 1982, p. 68.

VITA MOR

AMALIA DORGHEDDV DAINESI
MIA MORI MORVM IN MEMORIA POSITA EST VI MORVM



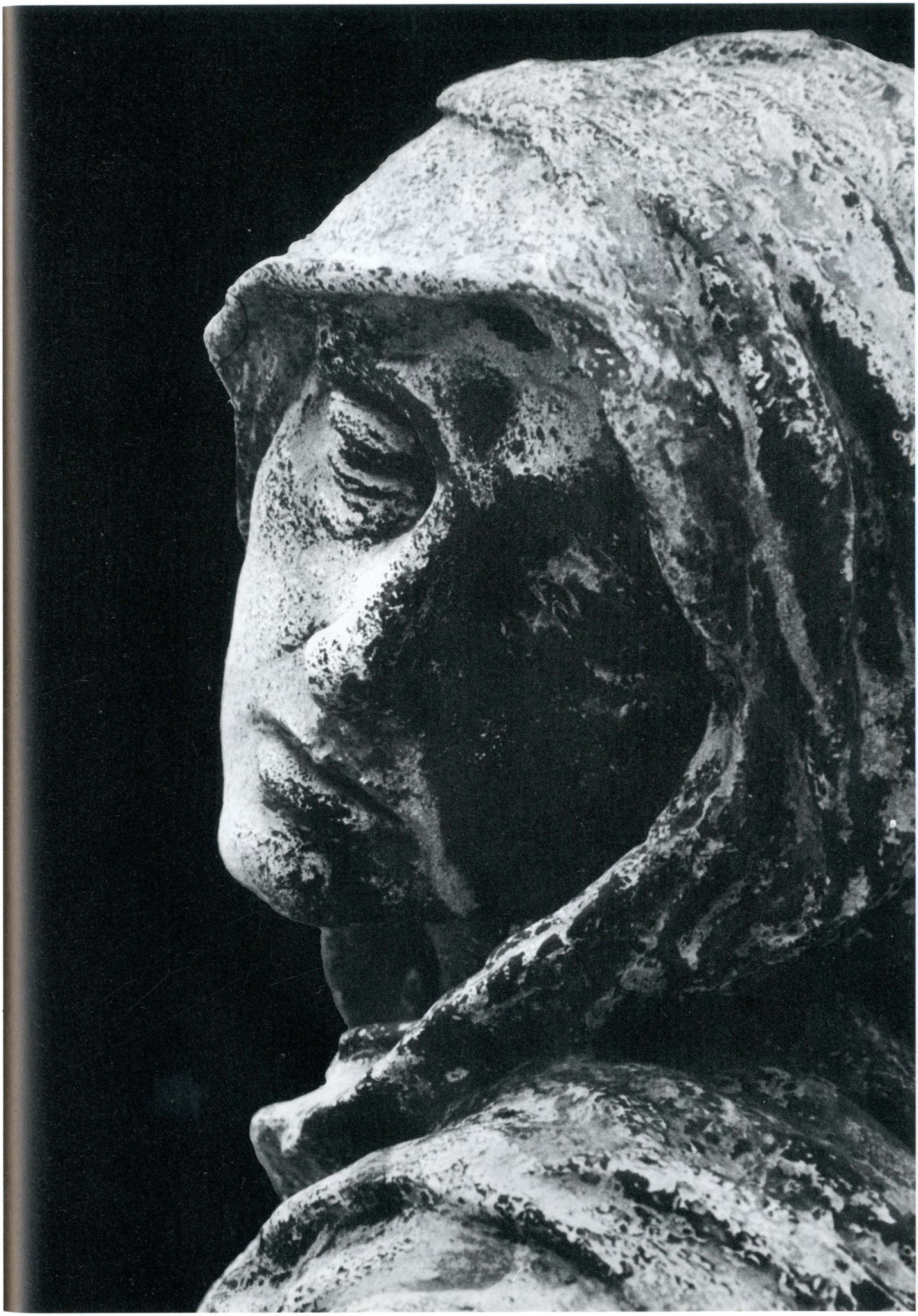
pulveri · et · ossibus · quae
sacra
domus

Ubicazione: III Ampliazione nord, 54
Riferimento d'archivio: anno 1912, vol. LXVIII, permesso 28
Progettista e scultore: Edoardo Rubino
Datazione: 1912
Stato di conservazione: discreto
Basamento in granito, cm 115 x 115 x 55
Statua in bronzo, cm 135 x 197 x 105
Firmato e datato sul lato sinistro del basamento: «ED. RUBINO 1912 / FONDERIA LIPPI - PISTOIA».

monumento **REMONDINI**

Nel gennaio 1912 la famiglia Remondini chiedeva il permesso per costruire una camera sotterranea, sulla quale sarebbe stata collocata una scultura di Edoardo Rubino (cfr. A.S.C.M.).
Non sono stati reperiti altri documenti relativi all'opera, che fu comunque terminata entro il mese di ottobre dello stesso anno (cfr. Ferrettini).
Su un basamento parallelepipedo sorge una statua raffigurante una fanciulla nell'atto di salutare, avvolta da un'ampia veste. Il modo largo di trattare il panneggio, a superfici mosse e vibranti, deriva dal Tabacchi, del quale il Rubino fu allievo all'Accademia Albertina.
Chiamata dalla letteratura L'ultimo saluto, *la scultura ricorda nella tematica* L'ultimo bacio *(1907) di Michele Vedani, al Monumentale di Milano, dove però la figura angelica rappresenta la continuità spirituale dell'anima dopo il distacco dal corpo.*
Qui invece, l'assenza di ogni riferimento all'ortodossia cattolica pone l'accento sull'imperscrutabilità della morte, pervadendo di malinconia la delicata figura.

Bibliografia: Ferrettini, 1912, p. 5; Jona, 1928, p. 76.



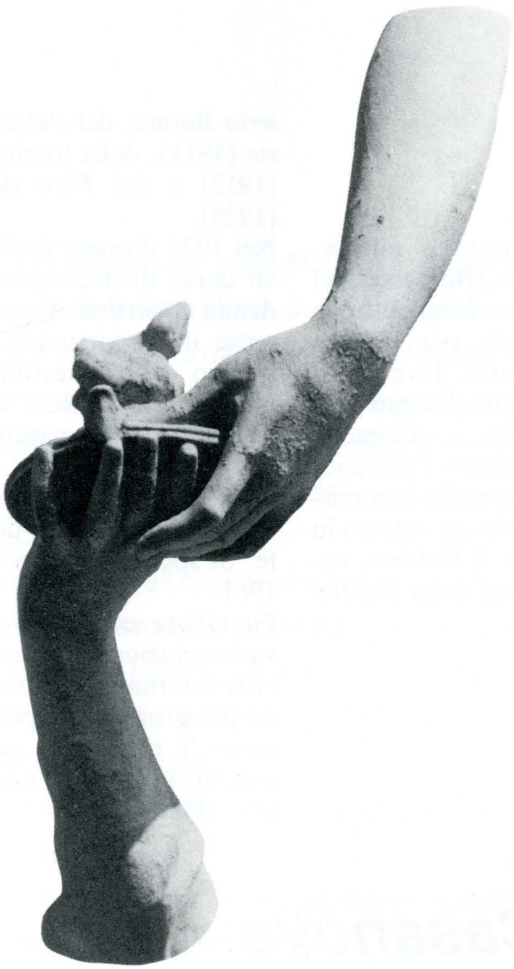
Ubicazione: Primitivo sud A, 444
Riferimento d'archivio: anno 1916, vol. LXXVIII, permesso 100; anno 1919, vol. LXXXVII, permesso 248
Scultore: Edoardo Rubino
Architetto: Giuseppe Velati Bellini
Datazione: 1916-1920
Stato di conservazione: ottimo
Parte architettonica in granito
Gruppo scultoreo in marmo
Firmato e datato sulla base del gruppo, a destra: «E. RUBINO 1919».

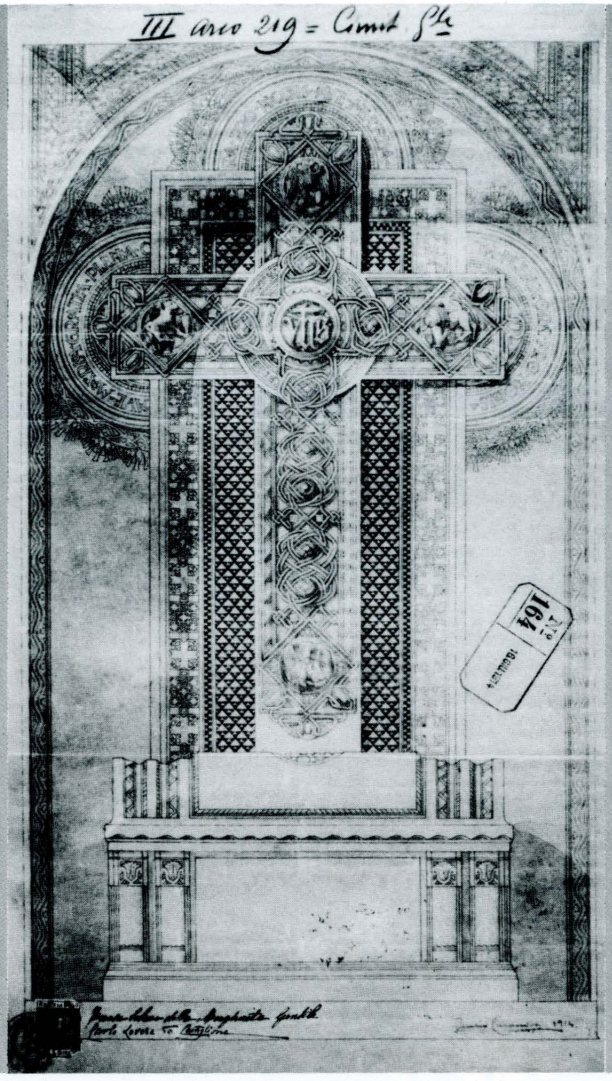
monumento GAMBARO

Una delibera della Giunta municipale datata 18 febbraio 1914, stabiliva un vincolo speciale per la concessione della sepoltura n. 444 del Cimitero primitivo, «direttamente fronteggiante l'ingresso principale». L'acquirente avrebbe dovuto erigere «un monumento statuario di marmo, di dimensioni e di importanza tale da formare un giusto equilibrio estetico con quello di fronte», opera dello scultore Reduzzi per la famiglia Moriondo.
La famiglia Gambaro, concessionaria della sepoltura, presentava nel marzo 1916 alla Commissione d'ornato il progetto del monumento, ideato dal Rubino e dall'architetto Velati Bellini.
I lavori iniziarono nel maggio dello stesso anno e furono terminati solo nel novembre del 1920 (A.S.C.M).
Una struttura architettonica con dei gradini nella parte centrale sorregge un gruppo scultoreo raffigurante L'angelo della Resurrezione, *il quale «con la posa del corpo, col gesto, con l'ala, in una stretta sintesi, compone il gruppo e dà sfondo oscuro alle immagini» delle due giovani donne, che «avanzano serrate e protette dall'ombra» (Jona). Il parapetto collocato nella parte posteriore reca le iscrizioni:* IN TE DOMINE / SPERAVI *e* IN TE DOMINE / FIDAVI, *disposte in modo da formare, sul lato anteriore, una terza epigrafe:* SPERAVI IN TE.
Nel secondo decennio del secolo, in linea con la cultura artistica del tempo e sempre nell'ambito del simbolismo, il Rubino mostra di seguire la tendenza verso forme più classicheggianti, abbandonando i più espliciti stilemi del Liberty (si vedano il linearismo e gli elementi fitomorfi della tomba Boido), ma conservando un gusto decorativo che crea delicati effetti pittorici.

Bibliografia: Jona, 1928, p. 72.

IN TE





Decoratore, architetto e pittore, nacque a Minerbio (Bologna) nel 1875. A Bologna frequentò la Scuola Professionale per le Arti Decorative e a Torino, dove si trasferì dal 1904, insegnò disegno geometrico ornamentale e disegno a mano libera all'Istituto Professionale Operaio. Ebbe molte commissioni pubbliche e private, spesso in collaborazione con il Rubino, come nelle decorazioni della *Confetteria Baratti*, del *Palazzo delle Poste* (1911), della tomba *Porcheddu* (1912) e del *Faro della Vittoria* (1928).

Nel 1920 divenne titolare del nuovo corso di decorazione all'Accademia Albertina. Tre anni più tardi vinse il concorso per le porte in bronzo dell'Università di Padova, insieme allo scultore Gaetano Orsolini. Nel 1924 progettò la palazzina della Promotrice al Valentino, e nel 1926 gli vennero affidati la decorazione e l'arredo del treno reale. Si spense a Torino nel maggio 1961.

Fu artista eclettico, «attento alle varie soluzioni offerte dall'*Art nouveau* internazionale, ma con simpatie più pronunciate per l'area viennese», e ricorrendo spesso «ad un repertorio di forme neorinascimentali» (Dalmasso).

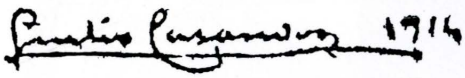
Bibliografia: Dalmasso, 1982, pp. 67, 68, 72.

Giulio Casanova

Ubicazione: III Ampliazione, arco 219
Riferimento d'archivio: anno 1914, vol. LXXIV, permesso 164
Architetto-decoratore: Giulio Casanova
Datazione: 1914
Stato di conservazione: ottimo
Decorazione a mosaico
Sarcofago in marmo, cm 200 x 125 x 76
Firmato sul mosaico della nicchia, in basso a destra: «GIULIO CASANOVA».

monumento

SOLARO DELLA MARGARITA

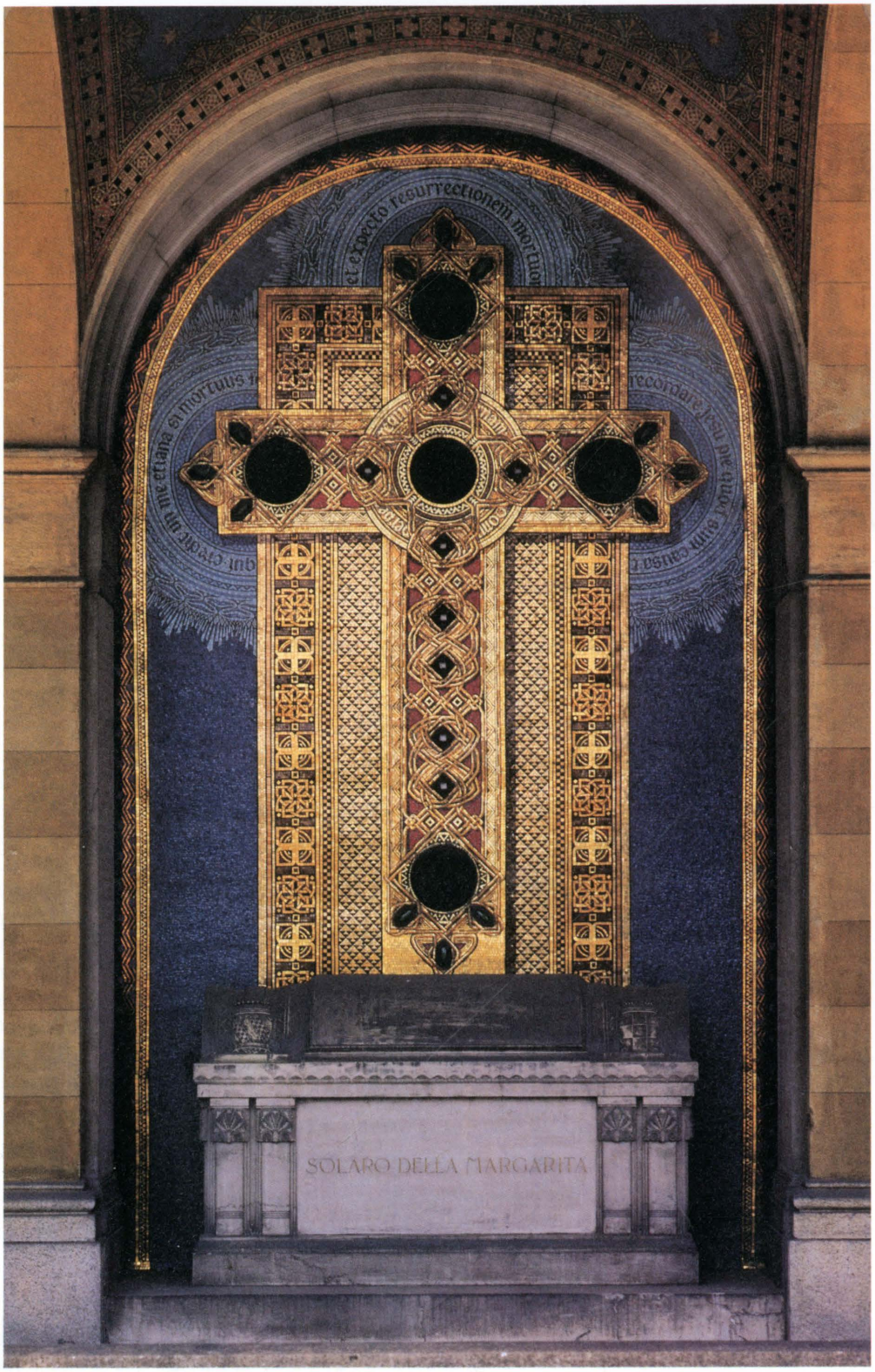


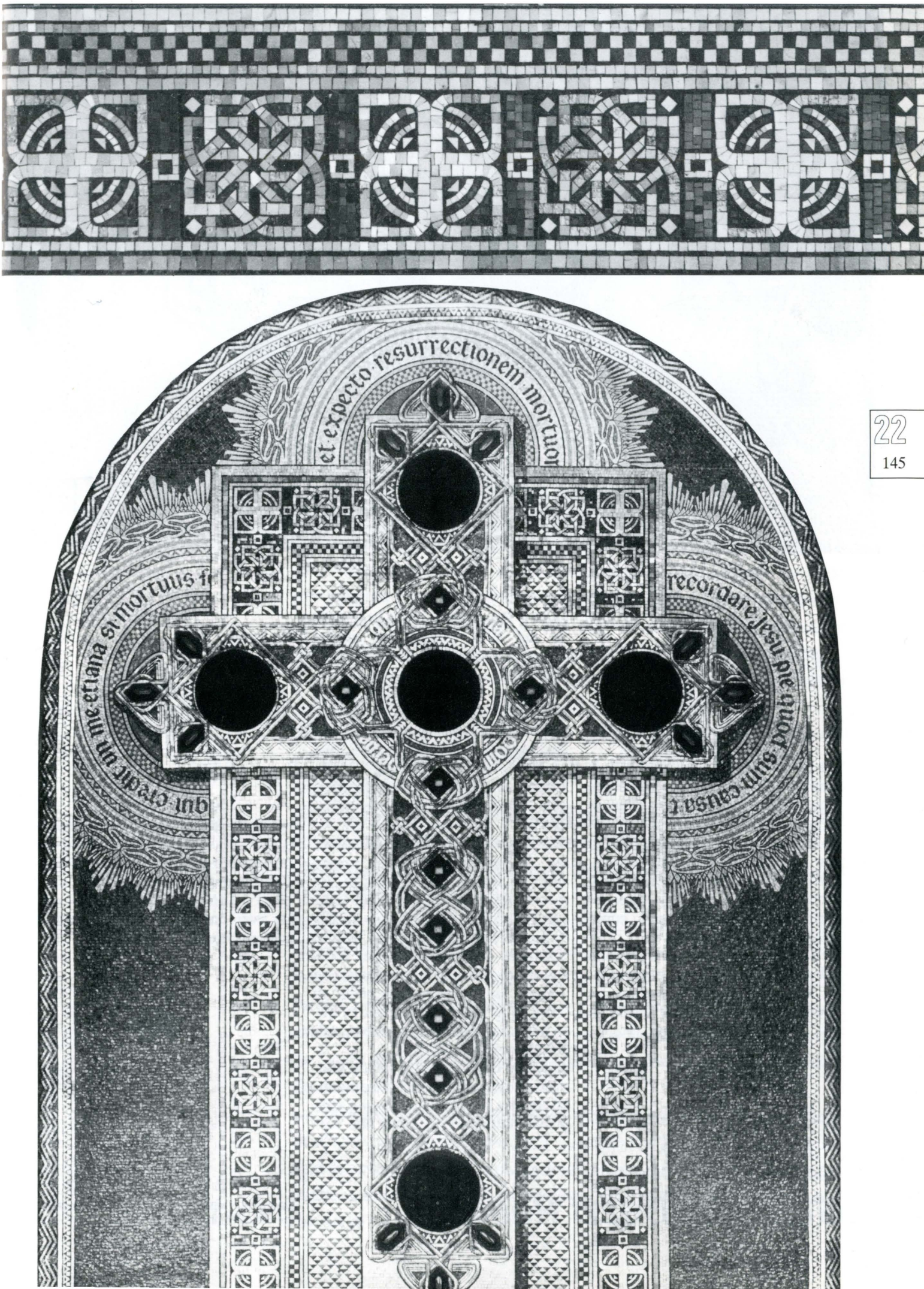
Nel giugno 1914 Teresa Solaro della Margarita, concessionaria della sepoltura, e Carlo Lovera di Castiglione, suo erede universale, presentarono domanda per poter eseguire la decorazione dell'arcata secondo il progetto di Giulio Casanova, adottando i seguenti materiali: «gradino, sarcofago, arco e lesene nei fianchi laterali saranno eseguiti in marmo botticino lucido; tutto il fondo dell'arcata ed il soffitto della volta del portico saranno decorati con mosaici veri» (A.S.C.M.).

La posa in opera terminò nell'ottobre dello stesso anno.

Il monumento è simile alla tomba Porcheddu (1912), eseguita in collaborazione con il Rubino per la parte scultorea: un sarcofago marmoreo (al centro l'epigrafe: SOLARO DELLA MARGARITA), dietro il quale campeggia una grande croce a mosaico, il tutto incorniciato dalle arcate del portico. Sulla croce vi sono cinque medaglioni bronzei: quattro con i simboli degli evangelisti, uno con la scritta: VHS.

Seguendo il proprio gusto eclettico, il Casanova crea un'altra decorazione di straordinaria sapienza calligrafica.


SOLARO DELLA MARGARITA


et expecto resurrectionem mortuo
recordare Jesu pie quod sum causa
qui credit in me etiam si mortuus f

Giacomo Buzzi Reschini

Nacque a Viggiù (Varese) il 25 settembre 1881. Il padre Vincenzo, artigiano marmista, favorì il talento artistico del figlio permettendogli di recarsi giovanissimo a Torino per frequentare l'Accademia Albertina. Dopo qualche tempo, egli preferì abbandonare gli studi ed aprire un laboratorio per conto proprio.

Nel 1909 partecipò per la prima volta ad un'esposizione, presentando alla Promotrice di Torino tre opere: *Non omnis moriar, Stella alpina* e *Vana attesa*. Alla Promotrice del 1911 espose due gruppi equestri, che gli valsero una medaglia d'oro.

Nella sua lunga attività ricevette parecchie commissioni di lavoro, mantenendo stretti legami con l'ambiente artistico torinese, soprattutto con gli scultori Bistolfi, Canonica e Calandra, e lombardo, con Pogliaghi e il concittadino Butti.

Tra le sue opere si devono ricordare: *L'Immacolata* di ben cinque metri d'altezza per il palazzo del governatorato della Città del Vaticano (1928), le statue di *San Cirillo* e *San Metodio* nel Collegio boemo a Roma, *L'ultimo bacio* per il Cimitero di Vercelli, *Le tre Marie, La Pietà* e *San Francesco* per quello di Torino, le statue dei *Quattro profeti* per la facciata della chiesa dell'Annunziata di Torino.

L'opera dello scultore «è caratterizzata da una tematica di contenuto ancora romantico e da uno stile sostanzialmente ancorato alle correnti veriste e puriste ottocentesche, cui si ricollegano anche la particolare cura e perizia dell'esecuzione tecnica» (Negri).

Morì a Torino il 4 agosto 1962, dopo aver donato al paese natale la sua gipsoteca.

Bibliografia: Biancotti, 1961; Negri, 1961; Negri Arnoldi, 1972, XV, p. 665.

Ubicazione: Tempio crematorio
Scultore: Giacomo Buzzi Reschini
Datazione: 1930 ca.
Stato di conservazione: ottimo
Bassorilievo in bronzo, cm 52 x 32 x 3 (targa superiore)
Bassorilievo in bronzo, cm 54 x 33 x 3 (targa inferiore)
Firmate entrambe in basso a destra:

targhe **AUDINO**

Non è stato reperito alcun documento relativo a queste due targhe, ma una datazione approssimativa può essere suggerita dalle epigrafi. La targa che raffigura una donna accompagnata in cielo da un angelo reca le iscrizioni: AUDINO ANNIBALE / N. 24 - 1 - 1864 / M. 9 - 1 - 1927 *(in basso a sinistra), e:* AUDINO EMILIA / N. PERRONE / N. 16 - 3 - 1864 / M. 29 - 4 - 1931 *(in alto a destra).*
La targa raffigurante un uomo e una donna che volano in cielo, una donna seduta con due bambini e sullo sfondo edifici e montagne, ha le iscrizioni: GEOMETRA / AUDINO GIUSEPPE / N. 15 - X - 1877 / M. 1 - III - 1939 *(in alto a sinistra), e:* AUDINO DRUSIANA / N. DI - MANSO / N. 9 - V - 1879 / M. 24 - II - 1970 *(in alto a destra).*
Ad un'attenta analisi, solo la data di morte di Annibale Audino (9-1-1927) appare scritta con la stessa grafia delle quattro date di nascita; le altre sarebbero aggiunte posteriori, sicché si ipotizza una datazione intorno al 1930, per entrambe le targhe.
Se nella maggior parte delle sue sculture Buzzi Reschini rimane legato alle correnti ottocentesche, sia per il contenuto ancora romantico, sia per la perizia dell'esecuzione, in queste due opere, egli si mostra sensibile al decorativismo di Bistolfi, soprattutto per il dinamismo linearistico delle vesti che sembrano generate dalle fiamme, probabilmente influenzato dalla targa Tivoli e dalla targa Usigli presenti nel tempio crematorio, il che giustifica il gusto chiaramente ridardato.
La continuità spirituale dell'individuo, simboleggiata dall'immediata ascesa al cielo con il bruciare dei corpi, è sottolineata in una targa dalla figura angelica che addita la luce divina, nell'altra dal contrasto con il paesaggio realistico e con la figura della donna seduta, che indica ai due bambini l'avvenuto «distacco».

GEOMETRA
AUDINO GIUSEPPE
N. 15-X-1877
M. 1-III-1939
AUDINO DRUSIANA
N. DI-MANSO
N. 9-V-1879
M. 24-II-1970

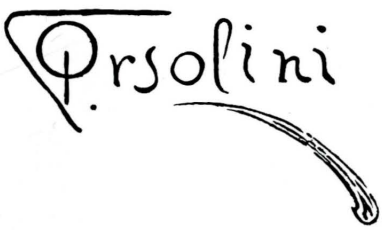
Nato a Montegiorgio (Ascoli Piceno) nel 1884, morì nel 1954.
Fu attivo soprattutto in Piemonte e la sua produzione comprende molte sculture funerarie (specie al Monumentale di Torino) e quei monumenti «ai Caduti» dove, dopo la guerra, trovarono sfogo il simbolismo e l'allegoria spesso retorici dei bistolfiani: suoi quelli nella piazza Roma ad Ascoli Piceno (1927), sul lungolago di Intra (Novara) e nei giardini pubblici di Alessandria (1937).
A Roma nella III Biennale del 1925 espose *Danza*, statua in marmo. La Pinacoteca Comunale di Ascoli Piceno conserva una sua scultura, *Pugilatore etiope*.

Bibliografia: Bessone Aurelj, 1947, p. 376; AA.VV., 1979, pp. 630, 645.

Gaetano Orsolini

Ubicazione: Primitivo sud A, 441
Riferimento d'archivio: anno 1914, vol. LXXIV, permesso 82
Scultore: Gaetano Orsolini
Architetto: Giuseppe Velati Bellini
Datazione: 1914-1915
Stato di conservazione: buono
Parte architettonica in marmo, cm 530 x 760 x 400
Bassorilievo in bronzo, cm 100 x 23 x 15
Firmato sul bassorilievo, in basso a sinistra. «G. ORSOLINI» in basso a destra: «FOND. F. RIVA».

monumento **RICCIO**



Nel marzo 1914, Oreste Riccio, concessionario della sepoltura, chiedeva all'Ufficio tecnico del Cimitero «l'autorizzazione di erigere un sepolcreto secondo il progetto allegato a firma dell'Ing. Velati Bellini». I lavori di costruzione, affidati alla ditta Catella, terminarono nell'ottobre del 1915 (A.S.C.M.).

Il monumento, ideato dal Bellini secondo uno stile eclettico, colpisce per la sua mole e la grandiosità armoniosa delle linee.

La parte più interessante è la porta di accesso alla cappella interna, formata dal bassorilievo bronzeo dello scultore Gaetano Orsolini.

L'angelo a mani giunte del progetto è stato sostituito, nella realizzazione finale, da una figura femminile in atto d'offerta e sospesa da terra, simboleggiante probabilmente il distacco dell'anima dal corpo. Per l'ampia e leggera veste che quasi nasconde il corpo della fanciulla e per il motivo decorativo dei fiori, la scultura richiama ad un gusto squisitamente liberty.

PROGETTO DI SEPOLCRETO PER LA FAMIGLIA RICCIO

DA ERIGERSI NEL CIMITERO DI TORINO

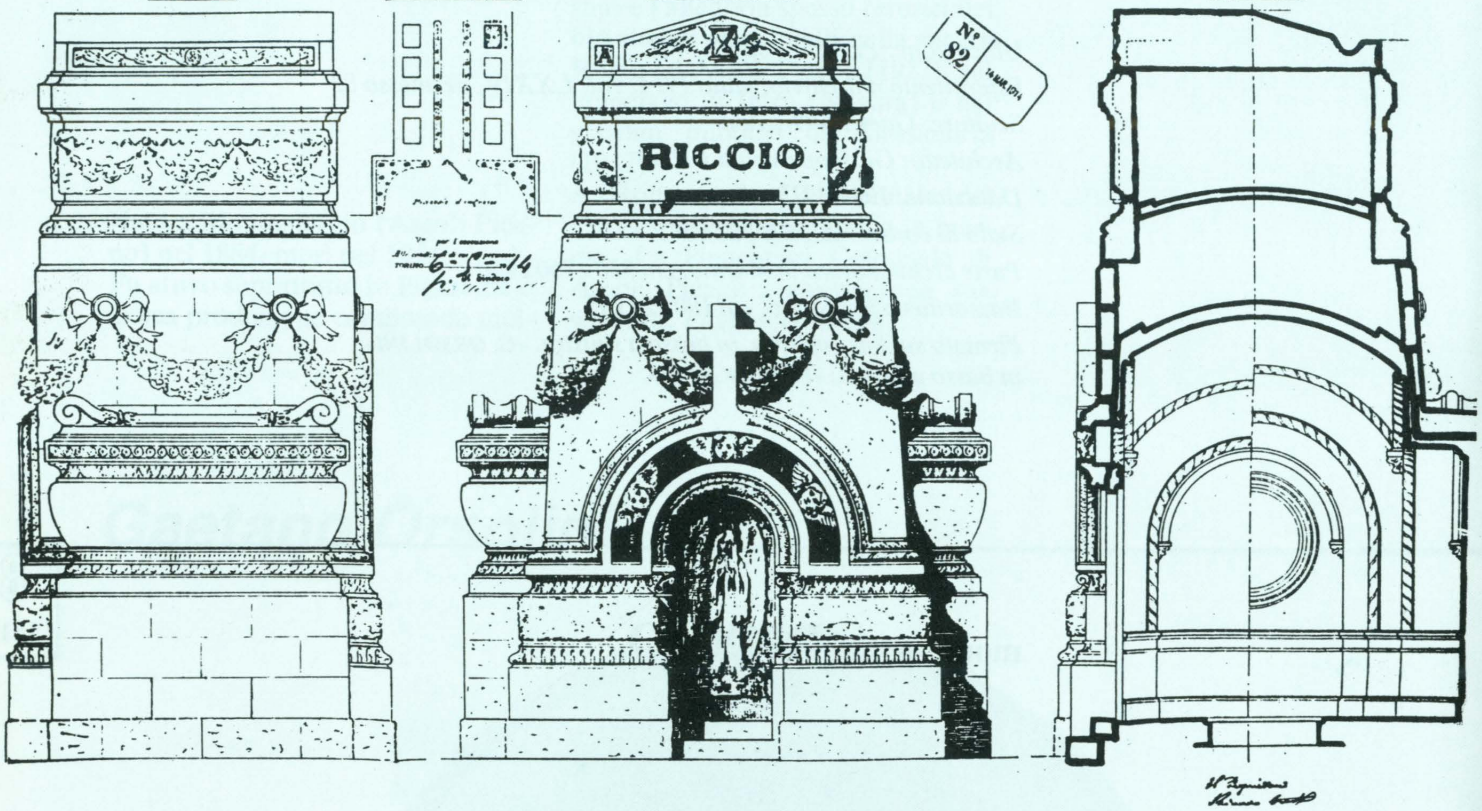
SCALA 1:33

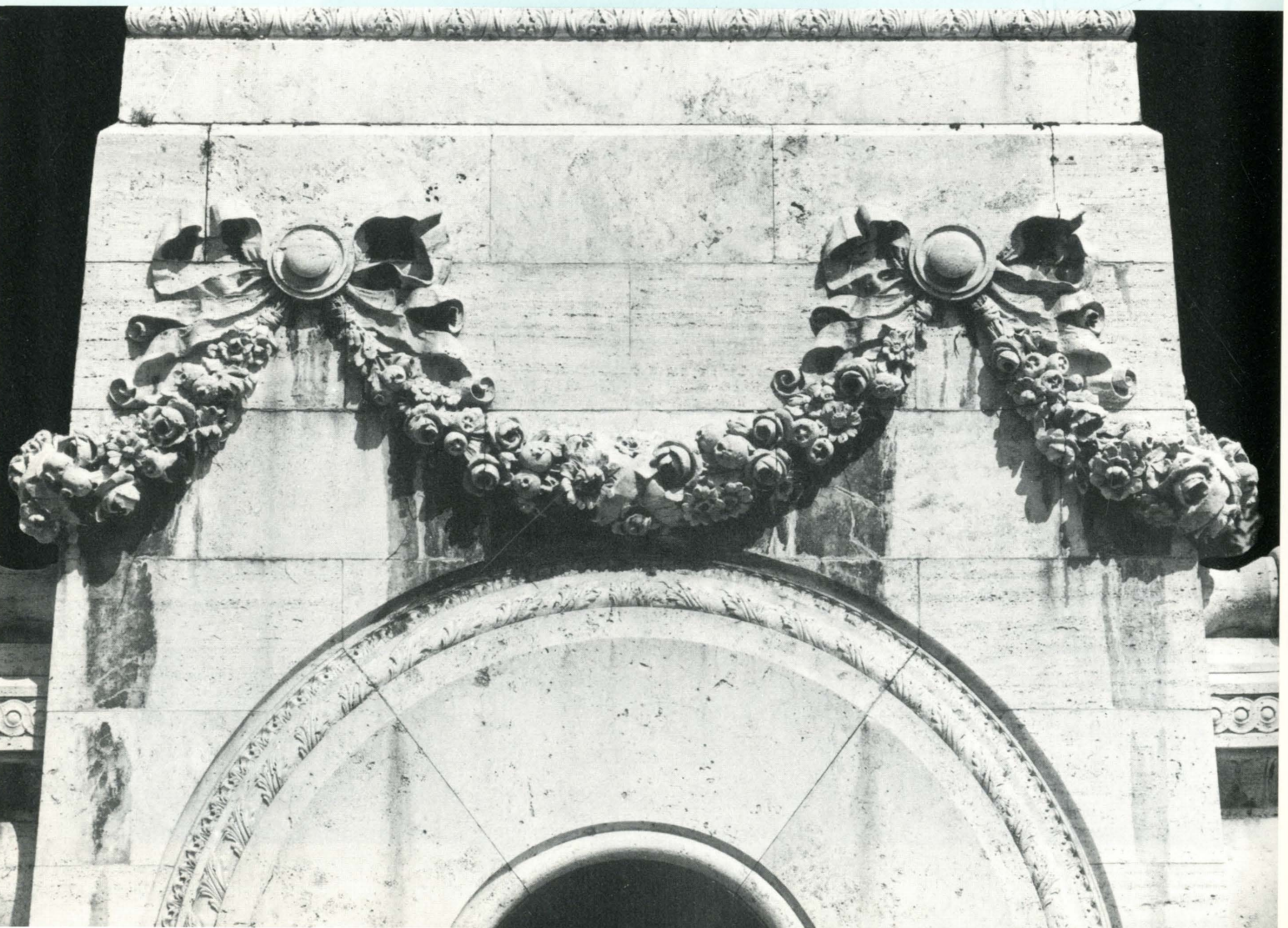
FIANCO

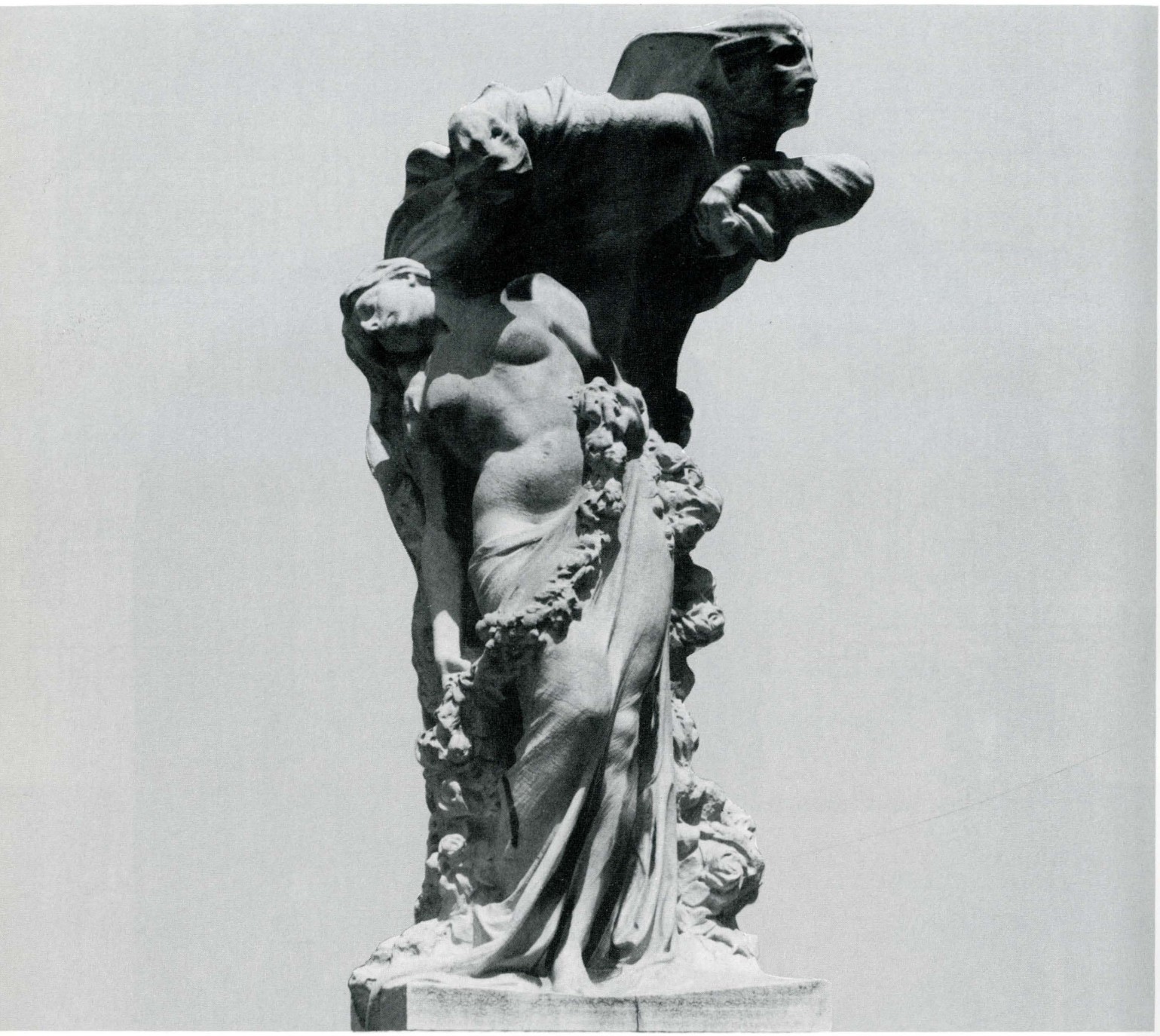
Planimetria al 1:100

PROSPETTO

·AA· SEZIONI ·BB·







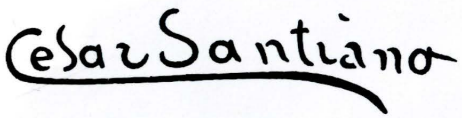
Bibliografia: Nicodemi-Bezzola, 1938, p. 228; Caramel-Pirovano, 1974, p. 59.

Nacque a Buenos Aires il 5 maggio 1886. Poco più che ventenne venne in Italia, fermandosi a Roma e a Torino, dove morì in giovane età nel 1919. Scarse sono le notizie sulla sua breve attività, anche perché ricevette committenze esclusivamente da privati, soprattutto per sculture cimiteriali (varie opere al Monumentale di Torino) e ritratti. Alla Galleria d'Arte Moderna di Milano si conserva il *Ritratto della signora Maria Sinopoli*, scolpito a Torino nel 1917, un modesto bronzo che ritrae la giovane donna seduta su una poltrona con le gambe accavallate, accanto al suo cagnolino: un'«istantanea» di stampo ancora ottocentesco.

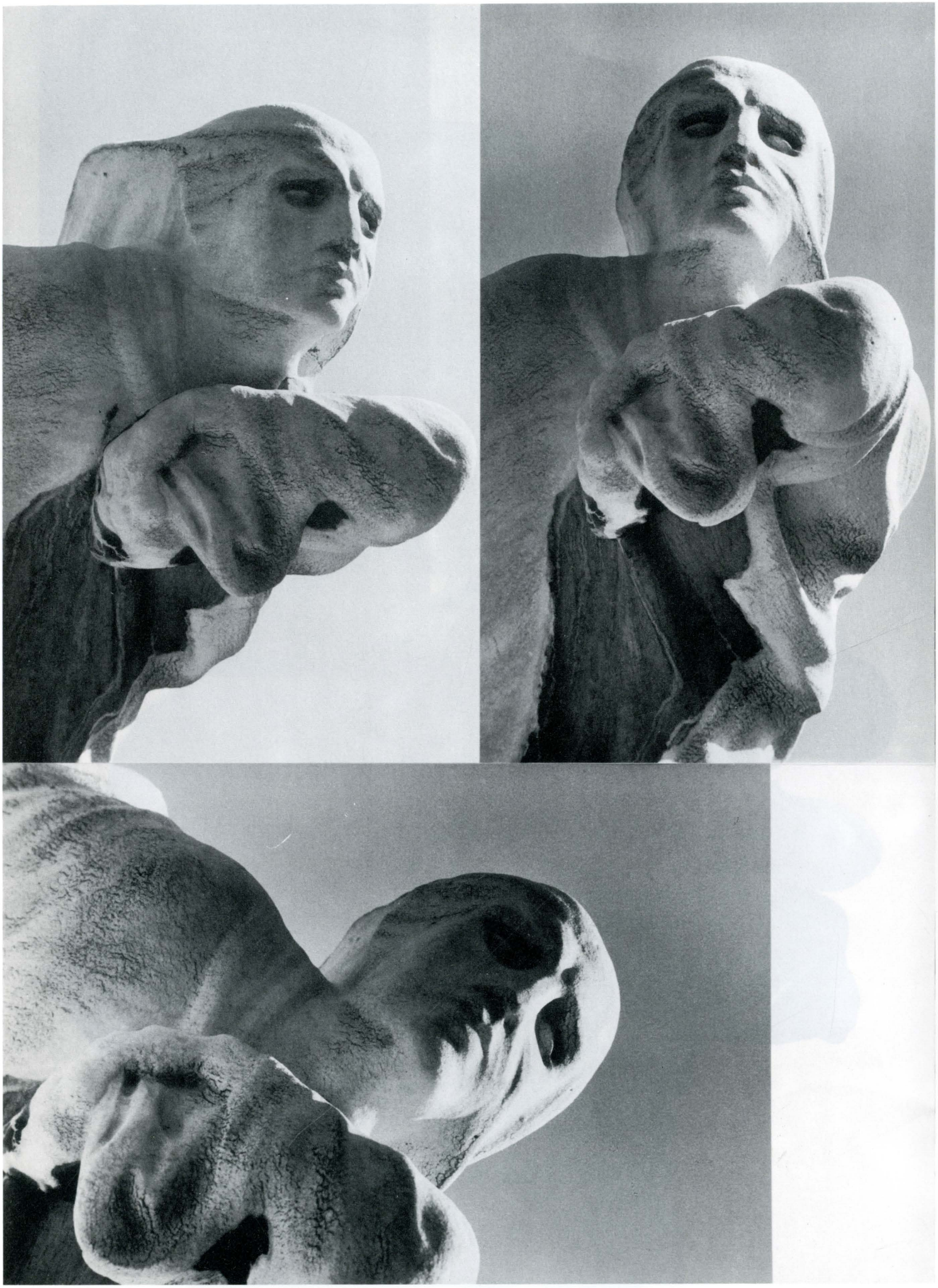
César Santiano

Ubicazione: Primitivo nord B, 365
Scultore: César Santiano
Datazione: 1912
Stato di conservazione: discreto
Basamento in granito, cm 100 x 93 x 100
Gruppo statuario in marmo, cm 93 x 205 x 85
Firmato e datato sulla base della scultura, a destra:
«CESAR SANTIANO - TURIN 1912».

monumento MOSCA - SOLAVAGGIONE



Non è stato reperito alcun documento relativo a questo monumento, fortunatamente firmato e datato.
Sul lato anteriore del basamento è l'iscrizione: MOSCA / SOLAVAGGIONE; sul lato sinistro vi sono tre tondi bronzei (diametro cm 22), aggiunti posteriormente e raffiguranti a mezzo-busto: SOLAVAGGIONE / GIOVANNI / 1-5-1909, SOLAVAGGIONE / APOLLONIA / 8-6-1917 e MOSCA / ORSOLA / 7-8-1917.
Il gruppo scultoreo rappresenta una fanciulla sopra la quale passa veloce una figura velata simboleggiante la morte.
Certamente i committenti ebbero ben presente il vicino monumento Moriondo dello scultore Reduzzi (1906-1908). Lo stesso tema, il fondersi dell'essere nell'infinita imperscrutabilità della morte, è trattato da Santiano con analoghe figure, ma secondo uno stile differente. Il gusto liberty (siamo ormai nel secondo decennio del secolo) rimane nelle ghirlande di fiori e nel fluttuare della veste della Morte*: la sensuale figura femminile ha però una plasticità intensa e movimentata, con riferimento a Rodin, seguendo l'evolversi dello stile bistolfiano.*



bibliografia

U. DE FILARTE, *Una visita artistica alla necropoli torinese*, in «Gazzetta del Popolo», 1° novembre 1883, p. 3.

U. DE FILARTE, *Una visita artistica alla necropoli torinese*, in «Gazzetta del Popolo», 1° novembre 1885, p. 4.

N. AGHEMO, *Giacomo Ginotti*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», 1886, p. 404.

U. DE FILARTE, *Una visita artistica alla necropoli torinese*, in «Gazzetta del Popolo», 1886, p. 3.

G.L., *Al Camposanto*, in «Gazzetta Piemontese», 2-3 novembre 1888, p. 3.

A. DE GUBERNATIS, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Le Monnier, Firenze 1889, pp. 84, 229, 409.

U. DE FILARTE, *Una visita artistica alla necropoli torinese*, in «Gazzetta del Popolo», 1-2 novembre 1891, p. 2.

G.L., *Nuovi monumenti al Camposanto*, in «Gazzetta Piemontese», 31 ott. - 1° nov. 1891, p. 3.

A. STELLA, *Pittura e scultura in Piemonte dal 1842 al 1891*, Paravia, Torino 1893, pp. 516-519, 600-616, 625-627.

P. DINI, in «Natura ed Arte», 1894-95, II, p. 187.

U. DE FILARTE, *Una visita artistica alla necropoli torinese*, in «Gazzetta del Popolo», 1-2 novembre 1897, p. 3.

E.T.(HOVEZ), *Uno scultore argentiere: Celestino Fumagalli*, in «L'arte decorativa moderna», gennaio 1902, pp. 21-24.

E. THOVEZ, *Artisti contemporanei: Davide Calandra*, in «Emporium», maggio 1902, pp. 326-344.

E.T.(HOVEZ), *Le nostre illustrazioni*, in «L'arte decorativa moderna», aprile 1903, p. 60.

ANON., in «Natura ed Arte», 1904-05, p. 492.

COBALTO, *Una nuova opera scultorea di C. Betta*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», 3 agosto 1906, p. 245.

E. FERRETTINI, *Nel giorno dei morti al Camposanto di Torino*, in «Gazzetta del Popolo», 1° novembre 1907, p. 4.

E. FERRETTINI, *Tra i nuovi monumenti del Camposanto torinese*, in «Gazzetta del Popolo», 1° novembre 1908, p. 4.

L. CALLARI, *Storia dell'arte contemporanea italiana*, Loescher, Roma 1909, pp. 99-107.

E. VERGA, *Betta Corrado*, in Thieme Becker, «Allg. Künsterlerlexicon», vol. I, 1909, p. 541.

E. FERRETTINI, *Al Camposanto*, in «Gazzetta del Popolo», 1° novembre 1910, p. 4.

E. VERGA, *Biscarra Cesare*, in Thieme Becker, «Allg. Künsterlerlexicon», vol. IV, 1910, p. 55.

L. MOTTA CIACCIO, *Bistolfi Leonardo*, in Thieme Becker, «Allg. Künsterlerlexicon», vol. IV, 1910, pp. 69-71.

L. CALLARI, *Calandra Davide* e *Canonica Pietro*, in Thieme Becker, «Allg. Künsterlerlexicon, vol. V, 1911, pp. 371-513.

E. FERRETTINI, *L'arte del Camposanto torinese durante il 1911*, in «Gazzetta del Popolo», 1° novembre 1911, p. 4.

U. OJETTI, *Ritratti d'artisti italiani*, Treves, Milano 1911, pp. 136, 241-255.

ANON., *Ceppi Carlo*, in Thieme Becker, «Allg. Künsterlerlexicon, vol. VI, 1912, p. 286.

f., *Nuovi monumenti funebri nel cimitero torinese*, in «La Stampa», 1° novembre 1912, p. 6.

E. FERRETTINI, *I monumenti nuovi al Camposanto torinese*, in «La Gazzetta del Popolo», 31 ottobre 1912, p. 5.

E. GIANNELLI, *Artisti napoletani viventi*, Napoli 1916, p. 693.

C. RICCI, *Davide Calandra*, Torino 1916.

L. CALLARI, *Ginotti Giacomo*, in Thieme Becker, «Allg. Künsterlerlexicon, vol. XIV, 1921, p. 63.

A. GIGLIOTTI D'ANDREA, *Leonardo Bistolfi nelle ultime concezioni artistiche*, in «Emporium», 1923, pp. 240-248.

E. BERNARDELLI, *Artisti al lavoro, Bistolfi*, in «La Stampa», 24 marzo 1926, p. 4.

G. JONA, *Artisti contemporanei: Edoardo Rubino*, in «Emporium», febbraio 1928, pp. 67-78.

L. SERVOLINI, *Reduzzi Cesare*, in Thieme Becker, «Allg. Künsterlerlexicon», vol. XXVIII, 1934, p. 79.

N. GABRIELLI, *Rubino Edoardo*, in Thieme Becker, «Allg. Künsterlerlexicon», vol. XXIX, 1935, p. 149.

ANON., *Torino. La mostra sindacale*, in «Emporium», LXXXIV, 1936, p. 169.

M. SOLDATI, *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Museo Civico di Torino*, Torino 1937, pp. 96, 102, 105, 130, 140, 166, 171, 172, 177.

NICODEMI-BEZZOLA, *La Galleria d'Arte Moderna. Le Sculture*, Bestetti, Milano 1938, pp. 65-6, 228, 243.

L. SERVOLINI, *Tabacchi Odoardo*, in Thieme Becker, «Allg. Künsterlerlexicon», vol. XXXII, 1938, p. 386.

A. RICCOBONI, *Roma nell'arte. La scultura nell'Evo Moderno*, Mediterranea, Roma 1942, pp. 408, 411, 456-59, 476, 504.

E. ZANZI, *La morte di Cesare Biscarra decano degli scultori piemontesi*, in «Gazzetta del Popolo della Domenica», 13 marzo 1943, p. 3.

A.M. BESSONI AURELJ, *Dizionario degli scultori ed architetti italiani*, Dante Alighieri, Roma 1947, pp. 76, 110, 120, 236, 258, 376, 422, 437, 469, 471.

F. SAPORI, *Scultura italiana moderna*, Roma 1949.

E. LAVAGNINO, *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei*, UTET, Torino 1956.

C. MALTESE, *Storia dell'arte italiana 1785-1943*, Einaudi, Torino 1960.

G. MARCHIORI, *Scultura italiana dell'Ottocento*, Mondadori, Milano 1960.

F. SAPORI, *Davide Calandra scultore*, Roma 1960.

A. BIANCOTTI, *Le sculture di Buzzi Reschini*, in «L'Italia», 26 settembre 1961.

G. NEGRI, *Giacomo Buzzi Reschini*, Torino 1961.

R. BOSSAGLIA, *Il Liberty in Italia*, Mondadori, Milano 1968.

G. DI GENOVA, *Bistolfi Leonardo*, in «Dizionario biografico degli italiani», vol. 10, 1968, pp. 707-710.

C. PIROVANO, *Scultura italiana. Dal neoclassicismo alle correnti contemporanee*, Electa, Milano 1968, pp. 13, 17, 19.

P. VENTUROLI, *Biscarra Cesare*, in «Dizionario biografico degli italiani», vol. 10, 1968, pp. 663-664.

F. NEGRI ARNOLDI, *Buzzi Reschini Giacomo*, in «Dizionario biografico degli italiani», vol. 15, 1972, pp. 665.

A.M. BRIZIO, *Leonardo Bistolfi*, in «Mostra del Liberty italiano», Palazzo della Permanente, Milano dic. 1972 - feb. 1973, pp. 125-128.

M. ROSCI, *Le arti decorative e industriali del Liberty-Floreale*, in «Mostra del Liberty italiano», Palazzo della Permanente, Milano dic. 1972 - feb. 1973, p. 52.

R. BOSSAGLIA, *Calandra Davide*, in «Dizionario biografico degli italiani», vol. 16, 1973, pp. 421-423.

R. BOSSAGLIA, *Il Liberty. Storia e fortuna del Liberty italiano*, Sansoni, Firenze 1974.

L. CARAMEL-C. PIROVANO, *Musei e Gallerie di Milano. Galleria d'arte moderna. Opere del Novecento*, Electa, Milano 1974, pp. 38, 59.

L. MALLÉ, *Le arti figurative in Piemonte dal secolo XVII al secolo XIX*, Villar Perosa, Torino 1974 (?), pp. 223-227.

L. CARAMEL-C. PIROVANO, *Musei e Gallerie di Milano. Galleria d'arte moderna. Opere dell'Ottocento*, Electa, Milano 1975, pp. 31, 36, 676.

F. NEGRI ARNOLDI, *Canonica Pietro*, in «Dizionario biografico degli italiani», vol. 18, 1975, pp. 161-165.

E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessignateurs et graveurs*, Librairie Gründ, 1976, 2ª ediz., vol. I: p. 717; vol. II: pp. 48, 55, 499; vol. V: p. 10; vol. VIII: p. 648; vol. IX: pp. 163, 707.

M. DI GIOVANNI, *Leonardo Bistolfi*, in «Pavia. Cent'anni di cultura artistica», Electa, Milano 1976, p. 124.

M. DI GIOVANNI, *Odoardo Tabacchi*, in «Scultura romantica e floreale nel Duomo di Milano - Catalogo della mostra - Museo del Duomo - Milano dicembre 1977-febbraio 1978», pp. 50-51.

AA.VV., *Fantasmi di bronzo. Guida ai monumenti di Torino. 1808-1937*, Martano, Torino 1978.

R. BOSSAGLIA, *Leonardo Bistolfi*, in «Arte e socialità in Italia dal realismo al simbolismo. 1865-1915», Milano - Palazzo della Permanente, 1979, pp. 74-75.

AA.VV., *Guida del T.C.I. - Marche*, Milano 1979 (4ª ediz.), pp. 630, 645.

L. TAMBURINI, *Ceppi Carlo*, in «Dizionario biografico degli italiani» vol. 23, 1979, pp. 642-644.

G. ANZANI-L. CARAMEL, *Scultura moderna in Lombardia. 1900-1950*, Cariplo, Milano 1981, pp. 38-56.

R. BOSSAGLIA, *Bistolfi*, Roma 1981.

M. DE MICHELI, *La scultura del Novecento*, UTET, Torino 1981, pp. 14-26.

R. BOSSAGLIA, *Rimembranze Liberty*, in «F.M.R.», aprile 1982, pp. 47-72.

F. DALMASSO, *L'Accademia Albertina: storia e artisti*, in «L'Accademia Albertina di Torino», Ist. Banc. S. Paolo di Torino, Torino 1982, pp. 56-8, 60, 64, 66-8, 72, 78.

R. BOSSAGLIA, *Scultura cimiteriale a Milano tra Scapigliatura e Simbolismo*, in «La scultura nel XIX secolo. Atti», Bologna 1984, pp. 209-214.

R. BOSSAGLIA-S. BERRESFORD, *Bistolfi 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista*, Ediz. Piemme, Casale Monferrato 1984.